



MAREK SKRUKWA

*Między słowem a muzyką.  
„Pasja według św. Jana”  
Johanna Sebastiana Bacha*

WYDAWNICTWO NAUKOWE  
UNIwersYTETU IGNATIANUM W KRAKOWIE

*Między słowem a muzyką.  
„Pasja według św. Jana”  
Johanna Sebastian Bacha*



MAREK SKRUKWA

*Między słowem a muzyką.  
„Pasja według św. Jana”  
Johanna Sebastian Bacha*



WYDAWNICTWO NAUKOWE  
UNIwersytetu Ignatianum w Krakowie

KRAKÓW 2024

© Uniwersytet Ignatianum w Krakowie, 2024

Publikacja sfinansowana z subwencji Ministra Edukacji i Nauki przeznaczonej  
na utrzymanie i rozwój potencjału dydaktycznego i badawczego  
Akademii Ignatianum w Krakowie w 2023 roku

Recenzenci

Prof. dr hab. Bogusław Kochaniewicz OP

Ks. prof. dr hab. Robert Tyrąła

Redakcja

Magdalena Pawłowicz

Projekt okładki i stron tytułowych

PHOTO DESIGN – Lesław Sławiński

Ilustracja na okładce: Rembrandt, *Zdjęcie z krzyża*, 1634 (Petersburg, Ermitaż) ©

Opracowanie typograficzne i łamanie

Lesław Sławiński

ISBN 978-83-7614-609-6

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie

ul. Kopernika 26 · 31-501 Kraków

tel. 12 39 99 620

wydawnictwo@ignatianum.edu.pl

<https://wydawnictwo.ignatianum.edu.pl>

Dystrybucja:

Wydawnictwo WAM

Dział Handlowy

tel. 12 62 93 254-255 · faks 12 62 93 496

[handel@wydawnictwowam.pl](mailto:handel@wydawnictwowam.pl)

Księgarnia Wysyłkowa

tel. 12 62 93 260

<https://wydawnictwowam.pl>

# Spis treści

WSTĘP .....	7
-------------	---

## ROZDZIAŁ I

JĘZYK RETORYCZNY MUZYKI BAROKU .....	17
A. Spuścizna klasycznej retoryki .....	19
B. Bach – Kwintylian .....	28
C. Teoria afektów .....	31
D. Toposy .....	38
E. Figury retoryczne .....	43
F. Pozostałe elementy sztuki kompozytorskiej .....	53

## ROZDZIAŁ II

TEOLOGIA PROTESTANCKA A TWÓRCZOŚĆ BACHA .....	61
A. Bach wobec ortodoksji protestanckiej .....	63
B. Ślady petyzmu w twórczości Bacha .....	68

## ROZDZIAŁ III

PASJA W KONTEKŚCIE HISTORYCZNYM .....	87
A. Ewolucja gatunku .....	88
B. Pasje Johanna Sebastiana Bacha .....	95
C. <i>Pasja według św. Jana</i> .....	103

## ROZDZIAŁ IV

WARSTWA NARRACYJNA. ANALIZA MUZYCZNO-TEOLOGICZNA RECYTATYWU <i>UND VON STUND AN NAHM SIE DER JÜNGER (NR 57)</i> .....	123
A. Geneza i rozwój recytatywu .....	123
B. Recytatyw(y) w strukturze utworu .....	128

C. Analiza formalna . . . . .	130
D. Analiza podstawowych elementów dzieła muzycznego . . . . .	132
E. Krąg hermeneutyczny rozumienia tekstu . . . . .	135
F. Analiza związków słowno-muzycznych . . . . .	144

## ROZDZIAŁ V

### WARSTWA DRAMATYCZNA. ANALIZA MUZYCZNO-TEOLOGICZNA

CHÓRU <i>LASSET UNS DEN NICHT ZERTEILEN</i> (NR 54) . . . . .	167
A. Chóry-turby w strukturze utworu . . . . .	167
B. Analiza formalna . . . . .	170
C. Analiza podstawowych elementów dzieła muzycznego . . . . .	181
D. Krąg hermeneutyczny rozumienia tekstu . . . . .	183
E. Analiza związków słowno-muzycznych . . . . .	187

## ROZDZIAŁ VI

### WARSTWA LIRYCZNA. ANALIZA MUZYCZNO-TEOLOGICZNA

ARII <i>ES IST VOLLBRACHT</i> (NR 58) . . . . .	197
A. Aria w strukturze utworu . . . . .	
B. Analiza formalna . . . . .	200
C. Analiza podstawowych elementów dzieła muzycznego . . . . .	207
D. Problematyka autorstwa tekstu arii <i>Es ist vollbracht</i> . . . . .	210
E. Krąg hermeneutyczny rozumienia tekstu . . . . .	219
F. Analiza związków słowno-muzycznych . . . . .	221

ZAKOŃCZENIE . . . . .	235
-----------------------	-----

CONCLUSION . . . . .	241
----------------------	-----

BIBLIOGRAFIA . . . . .	247
------------------------	-----

ANEKS . . . . .	261
-----------------	-----

A. Spis dzieł teologicznych z biblioteki J.S. Bacha . . . . .	261
B. Definicje figur retoryczno-muzycznych . . . . .	263
C. Klasyfikacja figur . . . . .	268
D. Ilustracje . . . . .	271

INDEKS OSÓB . . . . .	291
-----------------------	-----

# Wstęp

We współczesnym świecie sztuka zdystansowała się wobec chrześcijaństwa. W XX wieku trudno odnaleźć dzieła odnoszące się bezpośrednio do Objawienia, a ogólną tendencją jest dość sztuczny podział twórczości na religijną i świecką – w wielu projektach artystycznych akcentowany jako *sacrum–profanum*. Reakcją badaczy na to zjawisko jest nie tylko próba udzielenia odpowiedzi na pytanie, czy taki dychotomiczny podział ma sens, ale także – rozstrzygnięcie kwestii, czy sztukę współczesną można jeszcze w ogóle uznać za *locus theologicus*?<sup>1</sup>

Problematyką tą, zwłaszcza w odniesieniu do literatury, zajmowali się w ostatnich dekadach trzej polscy teologowie: Jacek Bolewski<sup>2</sup>, Henryk Seweryniak<sup>3</sup> i Jerzy Szymik<sup>4</sup>. W swoich pracach zakwestionowali powyższy podział sztuki, postulując, że w każdej postaci może być ona miejscem teologicznego poznania. Pojawia się więc pytanie: jaką rolę spełnia dzieło jako *locus theologicus*? W tym kontekście można wyodrębnić kilka szczegółowych funkcji sztuki: 1) dostarcza teologii narzędzi poznawczych; 2) krytykuje i oczyszcza wiarę; 3) przygotowuje grunt do zasiania ewangelicznej prawdy; 4) ukazuje doświadczenie i recepcję wiary; 5) odnawia język teologii; 6) pomaga w kontemplacji<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Por. T. Dzidek, *Funkcje sztuki w poznaniu teologicznym*, [w:] *Poza utopią i nihilizmem. Człowiek jako podmiot kultury*, red. A. Waśko (Humanitas. Studia Kulturoznawcze, t. I), Kraków 2007, s. 65.

<sup>2</sup> Por. J. Bolewski, *Sztuka u Boga. Duchowość obecna w twórczości*, Warszawa 1998; tenże, *Objawienie Szekspira*, Warszawa 2002; tenże, *Metafizyka literackich arcydzieł. Śladami René Girarda*, „Studia Bobolanum” 2005, nr 2, s. 159–190.

<sup>3</sup> Por. H. Seweryniak, *Prorok i błazen. Szkice z teologii narracji*, Poznań 2005.

<sup>4</sup> Por. J. Szymik, *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury. Literatura piękna jako locus theologicus*, Katowice 1994; tenże, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996.

<sup>5</sup> Por. T. Dzidek, *Funkcje sztuki...*, dz. cyt., s. 66–83.

Chociaż wiele już napisano na temat relacji pomiędzy teologią a różnymi dziedzinami sztuki, takimi jak literatura, malarstwo czy film, to wciąż mamy niewiele w naszym kraju podobnych studiów dotyczących wzajemnych odniesień teologii i muzyki. Ten obszar poszukiwań jest dla mnie szczególnie interesujący, ponieważ wiąże się z moim wykształceniem – teologicznym i muzycznym. Problem ten dostrzegają tacy badacze, jak np. Eric Chafe, który książce *J.S. Bach's Johannine Theology: The St. John Passion and the Cantatas for Spring 1725* pisze: „współcześni teologowie zainteresowani Bachem i historycznym luteranizmem, którzy najprędzej zrozumieliby, dlaczego Bach zrobił w «Pasji Janowej» to, co zrobił, rzadko mają wystarczającą wiedzę muzyczną, zaś muzycy prawie nigdy nie posiadają dostatecznej świadomości teologicznych motywów jego wyborów”<sup>6</sup>.

Twórczość Johanna Sebastiana Bacha doskonale nadaje się do prowadzenia tego rodzaju interdyscyplinarnych badań, ponieważ kompozytor łączy w niej słowo i muzykę w sposób wyjątkowy. Tak dzieje się m.in. w jego *Pasji według św. Jana*, która stanowić będzie przedmiot moich rozważań. Wybór tego utworu jest dla mnie tym bardziej naturalny, że jako instrumentalista uczestniczyłem w jego wykonaniach. Można go z pewnością zaliczyć do dzieł określanych mianem ponadczasowych, reprezentujących największe osiągnięcia zachodnioeuropejskiej spuścizny kompozytorskiej. Bach posłużył się w nim nie tylko fragmentami z Pisma Świętego (Ewangelii według św. Jana w przekładzie Lutra), ale i poezją religijną m.in. Bartholda Heinricha Brockesa oraz chorałami protestanckimi. Poszczególne ogniwa tekstu otrzymały odpowiednią oprawę muzyczną.

Nasuwa się pytanie: czy można poprzez dźwięki wyrazić teologiczną treść? Moim celem jest rozstrzygnięcie tej kwestii na przykładzie wyżej wymienionego utworu. Dzięki podwójnemu wykształceniu mogę ukazać to dzieło w jego właściwej optyce łączącej elementy teologii i muzyki, czyli przedstawić Bacha nie tylko jako kompozytora, ale także jako teologa.

Zasadniczy problem poruszany w niniejszej pracy można ująć następująco: jaka relacja istnieje pomiędzy słowem a muzyką w *Pasji według św. Jana* J.S. Bacha? Mówiąc jeszcze bardziej ściśle: jaką funkcję spełniają dźwięki w teologicznej warstwie utworu? Pytanie to ma charakter interdyscyplinarny, ponieważ dotyczy znajomości dwóch dziedzin naukowych. Ma to oczywiście swoje metodologiczne konsekwencje, które zostaną zaprezentowane w dalszej części.

<sup>6</sup> E. Chafe, *J.S. Bach's Johannine Theology: The St. John Passion and the Cantatas for Spring 1725*, Oxford 2014, cyt. za: J.E. Gardiner, *Muzyka w zamku niebios. Portret Johanna Sebastiana Bacha*, tłum. K. Matwieczuk, Kraków 2021, s. 382.

Szczególną uwagę chciałbym poświęcić kwestii przekazywania za pomocą języka muzycznego treści semantycznych, zamkniętych w słowach. Bach tworzył zgodnie z konwencją swojej epoki, dlatego zamierzam omówić te elementy barokowej sztuki kompozycji, jakimi posłużył się, aby przedstawić określone treści za pośrednictwem muzyki, w sposób adekwatny do ich zawartości znaczeniowej. W tym celu przeprowadzę analizę języka muzycznego charakterystycznego dla okresu baroku. Skoncentruję się więc na wydobyciu z tekstu *toposów* – słów o zawartości symbolicznej, i *afektów* – wywołujących określone uczucia, oraz zaprezentuję bogactwo figur retoryczno-muzycznych, wypuklających znaczenie tekstu i ułatwiających jego zrozumienie. Moim zamierzeniem jest zatem dostarczenie słuchaczowi „klucza”, który otworzy przed nim nowe możliwości odbioru dzieła, tak aby tekst objawiony został nie tylko wyrażony słowami, ale i zinterpretowany dźwiękami, tworzącymi figury o określonym znaczeniu.

Mój program badawczy obejmuje trzy warstwy utworu: 1) narracyjną, do której zaliczamy recytatywy Ewangelisty, stanowiące fundament relacji pasyjnej; 2) dramatyczną – rozgrywającą się w scenach z udziałem różnych postaci (niektóre recytatywy) i chóru występującego w roli tłumu, czyli turby; 3) liryczną – reprezentowaną przede wszystkim przez arie i chorały. W związku z tym, że *Pasja według św. Jana* J.S. Bacha jest dziełem niezwykle rozbudowanym i dokonanie wnikliwej analizy całości utworu przekroczyłoby znacznie ramy tej książki, wybrałem z każdej warstwy reprezentatywne fragmenty, na których skoncentruję się w moich badaniach. Za najważniejsze kryterium wyboru przyjąłem ich usytuowanie w przebiegu akcji. Recytatyw *Und von Stund an nahm sie der Jünger* (nr 57)<sup>7</sup>, wybrany przeze mnie jako przykład warstwy narracyjnej, pojawia się w centralnym miejscu *Pasji* i wyraża teologiczną istotę męki Chrystusa. Przed nim występuje chór *Lasset uns den nicht zerteilen* (nr 54), który z uwagi na swą dramaturgię i nagromadzenie środków retorycznych doskonale reprezentuje warstwę dramatyczną. Warstwę liryczną natomiast odzwierciedla aria *Es ist vollbracht* (nr 58) – pojawiająca się bezpośrednio po wspomnianym wyżej recytatywie – z charakterystycznym poetyckim tekstem o rysach pietystycznych, nacechowanym

<sup>7</sup> W całej pracy będę posługiwał się numeracją poszczególnych odcinków *Pasji według św. Jana* zgodnie z: W. Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach, Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, Leipzig 1950, s. 345–355. W kolejnym wydaniu tego katalogu: Wiesbaden 1990, s. 427–438, opisywane fragmenty posiadają następujące oznaczenia: recytatyw – 29, chór – 27b, a aria – 30. W literaturze przedmiotu oraz w wydaniach nutowych można znaleźć zarówno pierwszą, jak i drugą numerację.

osobistym przeżyciem podmiotu lirycznego. W ten sposób dobrane fragmenty znajdują się w kulminacyjnej części dzieła i wyrażają najgłębsze emocje.

Aby rozwiązać postawiony problem, należy zastosować odpowiednie narzędzia badawcze, które przenikając warstwy teologii i muzyki, doprowadzą nas do znalezienia wspólnego mianownika między tymi dziedzinami. Do badań nad wybranymi przykładami zastosuję metodę analizy zarówno muzycznej, jak i teologicznej. W pierwszym przypadku przeprowadzę analizę formalną, czyli scharakteryzuję budowę danego fragmentu, następnie omówię podstawowe elementy dzieła muzycznego, do których zaliczamy: rytm, melodię oraz harmonię. Dalej wykażę, w jaki sposób te czynniki wpływają na ostateczny kształt opracowania muzycznego kompozycji.

Analiza teologiczna – w związku z tym, że Bach był wyznawcą ortodoksji luteranckiej – będzie odnosić się głównie do teologii protestanckiej. Zostanie ona przeprowadzona przede wszystkim na podstawie Biblii w tłumaczeniu Marcina Lutera, wydanej w trzech tomach przez Abrahama Caloviusa, którą posługiwał się kompozytor. Biblia ta nazywana jest powszechnie przez badaczy Biblią Caloviusa. Ponadto odwołam się do materiałów pochodzących z licznych komentarzy biblijnych, przede wszystkim historycznych, ale także współczesnych, zarówno z kręgu teologii protestanckiej, jak i katolickiej. W praktyce oznacza to próbę głębszego odczytania przesłania tekstu *Pasji według św. Jana* – natchnionego oraz poetyckiego – co pomoże w zrozumieniu intencji zawartych w słowach, a odzwierciedlonych w muzyce. Postaram się zatem odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób kompozytor mógł interpretować dany fragment tekstu, pochodzący np. z Pisma Świętego, opierając się na ówczesnych źródłach biblijnych oraz ogólnie przyjętej nauce. Następnie skonfrontuję ów stan wiedzy ze spojrzeniem na tę problematykę znaczących współczesnych przedstawicieli ortodoksji luteranckiej i Kościoła katolickiego.

Przeprowadzone analizy – muzyczna i teologiczna – stanowiąc będą fundament do dalszych badań metodą syntetyczną nad związkami słowno-muzycznymi. Zamierzam przedstawić zastosowane przez Bacha środki kompozytorskie – przede wszystkim szeroki wachlarz zabiegów retorycznych – oraz ukazać ich wpływ na przekaz treści teologicznej i pogłębienie emocjonalnej zawartości tekstu. Oczekiwany wynikiem tych wielopłaszczyznowych analiz będzie udzielenie odpowiedzi na pytanie: w jaki sposób tekst *Pasji* został wyrażony przez język muzyczny?

Chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt badań z pogranicza tych dwóch dziedzin. Otóż każda z nich wymaga zastosowania odrębnej metodologii i terminologii, co zmusza autora do poszukiwania interdyscyplinarnych

relacji na poziomie językowego przekazu. Dlatego niektóre fragmenty mogą wydawać się nieco uproszczone – czy nawet oczywiste – dla czytelnika, który posiada gruntowne wykształcenie wyłącznie muzyczne lub teologiczne, przy czym warto pamiętać, iż książka ta adresowana jest głównie do osób chcących poszerzyć swoją wiedzę z pogranicza obu tych dziedzin – muzyki i teologii.

Będę korzystał głównie ze źródeł historycznych, a więc rękopisów i starodruków, przede wszystkim z XVII i XVIII wieku. Dzięki manuskryptom można odgadnąć intencje kompozytora, w pewnym sensie – odczuć temperaturę emocjonalną, która towarzyszyła twórcy i jest przez cały czas obecna w jego dziele. Joshua Rifkin, znany amerykański muzykolog i dyrygent zajmujący się badaniem rękopisów J.S. Bacha, twierdzi, że „praca z oryginalnymi materiałami często w tajemniczy sposób wyostreza nasze postrzeganie, pozwalając nam zrozumieć rzeczy, które wcześniej wydawały się niewytłumaczalne”<sup>8</sup>. Najważniejszymi źródłami tego rodzaju są dla mnie manuskrypty *Pasji według św. Jana*. Niestety do naszych czasów nie zachowała się żadna kompletna wersja tego dzieła własnoręcznie zapisana przez kompozytora, istnieje natomiast partytura z 1739 roku (P 28)<sup>9</sup>, której początkowy fragment jest autografem Bacha (pierwsze 20 z 92 stron). Pozostała część została przepisana przez kopistę, zawiera jednak uzupełnienia samego autora<sup>10</sup>.

Poza wymienionym źródłem skorzystam także z innego rękopisu (St 111)<sup>11</sup>, będącego w istocie zbiorem fragmentów z różnych istniejących wersji *Pasji*, zawierającego niekiedy tylko poszczególne głosy, i do tego – nie najlepiej zachowane. Jest on jednak bardzo ważny, ponieważ posiada istotne uzupełnienia do autografu z 1739 roku.

Ostatnim manuskryptem, jakim się posłużę, będzie partytura przepisana po śmierci Bacha (P 29)<sup>12</sup>, wykazująca znaczne podobieństwo do tej z 1739 roku.

<sup>8</sup> Cytat pochodzi z wykładu J. Rifkina *Zmagania Bacha – i moje (Bach's Struggle... and Mine)*, wygłoszonego 29.03.2008 r. podczas XIII Dni Bachowskich organizowanych przez Akademię Muzyczną w Krakowie.

<sup>9</sup> J.S. Bach, *Passions-Oratorium nach dem Evangelisten Johannes für 4 Singst. mit Instrum. von Johann Sebastian Bach. Zum Theil eigenhändige Partitur (1739)*, rękopis przechowywany w Staatsbibliothek w Berlinie, oznaczony jako: Mus. ms. Bach P 28.

<sup>10</sup> Por. W. Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis...*, dz. cyt., Wiesbaden 1990, s. 435. Por. także: H.-J. Schulze, Ch. Wolff, *Bach-Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs, Vokalwerke*, t. III, Leipzig 1988, s. 986.

<sup>11</sup> J.S. Bach, *Johannespassion*, rękopis przechowywany w Staatsbibliothek w Berlinie, oznaczony jako: Mus. ms. Bach St 111.

<sup>12</sup> J.S. Bach, *Johannespassion*, rękopis przechowywany w Staatsbibliothek w Berlinie, oznaczony jako: Mus. ms. Bach P 29.

Jej datowanie niestety dostarcza wielu problemów. Aktualne źródła podają, że powstała prawdopodobnie między 1760 a 1789 rokiem<sup>13</sup>. Rękopis ten jest bardzo dobrze zachowany, cechuje go czytelność zapisu, ponadto posiada precyzyjne oznaczenia, które nie występują w wersji z 1739 roku, jak np. cyfrowanie *basso continuo*.

Podczas analiz wezmę pod uwagę również najnowsze wydania partyturowe urtekstowe, przede wszystkim redakcji Petera Wollnego, które ukazały się wraz z interesującym komentarzem muzykologicznym<sup>14</sup>.

Gromadząc wyżej wymienione materiały, przekonałem się, że Bach stale pracował nad udoskonaleniem swojego dzieła. Niejednokrotnie usuwał jakąś część (np. arię), zastępując ją inną w kolejnej wersji utworu. Chciałbym jednak podkreślić, że analizowane przeze mnie fragmenty występują we wszystkich zachowanych wersjach, co wskazuje na ich szczególne znaczenie w strukturze kompozycji.

Poza rękopisami będę się zajmował także starodrukami, m.in. pasyjnym librettem pietystycznego poety Bartholda Heinricha Brockesa (1680–1747) *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* z 1712 roku<sup>15</sup>, na podstawie którego Bach opracował teksty do kilku arii z *Pasji według św. Jana*. Najistotniejszym jednak źródłem tego rodzaju będzie wspomniana już Biblia w tłumaczeniu Marcina Lutra, wydana pod redakcją Abrahama Caloviusa (1612–1686)<sup>16</sup>. W 1681 roku ukazał się jej pierwszy tom, a w 1682 – drugi i trzeci. Autor tej redakcji był znanym protestanckim profesorem teologii, należącym do najwybitniejszych przedstawicieli tzw. szczytowego okresu ortodoksji luteranckiej. Na stronie tytułowej czytamy: „Niemiecka Biblia Doktora Marcina Lutra z języka oryginału [...] z dyspozycjami co do wykładni, które w pismach Lutra odnaleźć można [...]”<sup>17</sup>. Biblia ta posiada niezwykle

<sup>13</sup> Taką informację zamieszcza Bach Digital Source – firma, która zajmuje się digitalizacją manuskryptów J.S.Bacha, por. [http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00000847](http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000847), [dostęp: 26.07.2023].

<sup>14</sup> J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung IV (1749) mit der unvollendeten Revision (1739) im Anhang*, red. P. Wollny, Stuttgart 2002; J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung II (1725)*, red. P. Wollny, Stuttgart 2004.

<sup>15</sup> B.H. Brockes, *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus aus den IV. Evangelisten, von B(arthold) H(einrich) B(rockes) in gebundener Rede vorgestellt und an der Stillen-Woche Musicalisch auffgeführt*, Hamburg 1712, starodruk przechowywany w Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, oznaczony jako: MS 369/3.

<sup>16</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri (Die Heilige Bibel nach S. Herrn D. Martini Lutheri)*, red. A. Calovius, t. I, Wittenberg 1681, t. II i III, 1682.

<sup>17</sup> Tamże, t. I, Wittenberg 1681, druga strona tytułowa, której kopia wraz z tłumaczeniem znajduje się na s. 272–273.

obszerny i ciekawy materiał egzegetyczny, dzięki czemu można głębiej zrozumieć duchowość ówczesnego protestantyzmu. Ponadto ogromne znaczenie ma dla mnie fakt, iż zachowało się jej trzyciomowe wydanie należące niegdyś do Bacha. Kompozytor nie tylko podkreślił w nim fragmenty, które uważał za szczególnie ważne, ale także sporządził notatki na marginesach<sup>18</sup>.

W tym miejscu pragnę podziękować przede wszystkim dwóm instytucjom, które udostępniły mi kopie wyżej wymienionych dzieł pozostających w ich wyłącznym posiadaniu; Staatsbibliothek w Berlinie (Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv) zawdzięczam m.in. kopie rękopisów *Pasji według św. Jana*, natomiast Concordia Seminary Library w St. Louis (USA) – Biblię Caloviusa z zapiskami Bacha w formie mikrofilmu.

Innymi starodrukami, jakimi będę się zajmował, są polskie przekłady Pisma Świętego. Biorąc pod uwagę wyznanie kompozytora oraz próbując jak najwierniej oddać język i duchowość epoki, w której tworzył, zamieszczę w pracy cytaty pochodzące głównie z trzeciego wydania protestanckiej Biblii Gdańskiej z 1726 roku<sup>19</sup>. Przekład ten stanowi w literaturze polskiej ważny etap długiego okresu rozwoju języka religijnego i biblijnego zarówno w kręgach katolickich, jak i ewangelickich. Ponadto odwołam się także do innych polskich starodrukowych wydań Pisma Świętego, tj. do kalwińskiej Biblii Brzeskiej z 1563 roku<sup>20</sup> oraz pierwszego wydania Biblii ks. Jakuba Wujka z 1593 roku<sup>21</sup>.

Będę się również posługiwał innymi źródłami teologicznymi pochodzącymi z XVI, XVII i XVIII wieku, jak np. postylla czy kancjonał. Jeśli chodzi o komentarze Pisma Świętego, to obejmują one okres od III wieku aż do czasów współczesnych. Ostatnim chronologicznie będzie komentarz Stanisława Mędała do Ewangelii według św. Jana<sup>22</sup>, który stanowi pewnego rodzaju kompendium myśli wielu teologów – zarówno katolickich, jak i protestanckich – na temat przesłania Ewangelii, a egzegeza ukierunkowana jest na wydobycie kontekstu nie tylko teologicznego, ale także historycznego i literackiego.

<sup>18</sup> Zob. przykład w aneksie na s. 275.

<sup>19</sup> *Biblia Sacra, To iest: Wszystkie Księgi Starego i Nowego Przymierza; z Żydowskiego i Greckiego Języka na Polski pilnie i wiernie przetłumaczone, a teraz podług Edycyi Gdańskiej Roku 1632, przedrukowane*, Hala Magdeburgska 1726; nazywana Biblią Gdańską (1726). We wszystkich tytułach i cytatach ze źródeł zachowuję oryginalną pisownię.

<sup>20</sup> *Biblia święta, Tho iest, Księgi Starego y Nowego Zakonu, własnje z Żydowskiego, Greckiego, y Łacińskiego, nowo na Polski ięzyk z pilnością y wiernie wyłożone*, Brześć Litewski 1563.

<sup>21</sup> *Nowy Testament w przekładzie Ks. Dr Jakuba Wujka T. J. z roku 1593*, wydanie faksymilowe, Kraków 1966.

<sup>22</sup> S. Mędała, *Ewangelia według Świętego Jana*, cz. 1 i 2, [w:] *Nowy komentarz biblijny*, red. A. Paciorek, R. Bartnicki, T. Brzegowy, *Nowy Testament*, t. IV, Częstochowa 2010.

Źródło wiedzy z zakresu retoryki muzycznej stanowią dla mnie traktaty historyczne, wśród których szczególnie miejsce zajmuje *Der vollkommene Capellmeister* Johanna Matthesona z 1739 roku<sup>23</sup>. Bardzo ważnymi publikacjami o tej tematyce są książki współczesnego teoretyka muzyki Dietricha Bartla, który zajmuje się retoryką muzyczną w oparciu o materiały źródłowe. Jest on autorem dwóch prac obszernie opisujących figury retoryczno-muzyczne – ich genezę, przykłady oraz zastosowanie w ważniejszych kompozycjach<sup>24</sup>. Mając na myśli szerszej rozumianą retorykę, trudno nie wspomnieć także o dziele Heinricha Lausberga *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*<sup>25</sup>.

Ponadto skorzystam z prac Robina A. Leavera, który zajmuje się badaniem inwentarza bibliotecznego Bacha. W roku 1983 opublikował on szczegółowy spis dzieł teologicznych należących do kompozytora<sup>26</sup>. Jego późniejsza książka *J.S. Bach and Scripture. Glosses from the Calov Bible Commentary*<sup>27</sup> prezentuje Biblię Caloviusa i jej ciekawą historię oraz zawiera kopie niektórych jej kart z podkreśleniami i odręcznymi notatkami lipskiego kantora.

Moja praca bazuje w znacznej mierze na źródłach pochodzących z literatury obcojęzycznej, jednakże niektóre z nich w ostatnich latach doczekały się polskich przekładów – należy do nich np. wspomniana już praca H. Lausberga. Niestety w polskiej literaturze przedmiotu wciąż zauważalny jest brak rzetelnych opracowań z zakresu barokowej retoryki muzycznej, które miałyby charakter kompendium.

Materiałem uzupełniającym będą informacje znajdujące się w pracach, które można nazwać wielkimi biografiami Bacha, mającymi swoje trwałe miejsce w literaturze przedmiotu. Należą do nich takie pozycje jak: Albert Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*; Ernest Zavarský, *J.S. Bach*; Christoph Wolf, *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczony*, oraz ostatnia z 2013 roku, autorstwa Johna E. Gardinera *Muzyka w zamku niebios. Portret Johanna Sebastiana Bacha*, opublikowana w języku polskim w 2021 roku. Pozycja ta napisana jest przez znanego dyrygenta, który wielokrotnie wykonywał *Pasję według*

<sup>23</sup> J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, wydanie faksymilowe, Kassel 1969.

<sup>24</sup> D. Bartel, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln–London 1997; tenże, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 2010.

<sup>25</sup> H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1973. W pracy będącym korzystał z polskiego przekładu: H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.

<sup>26</sup> R. A. Leaver, *Bachs Theologische Bibliothek*, Stuttgart 1983.

<sup>27</sup> R. A. Leaver, *J.S. Bach and Scripture. Glosses from the Calov Bible Commentary*, St. Louis 1985.

św. Jana, z uwzględnieniem historycznych praktyk, i przekazuje informacje o tym dziele niejako „od środka”, ukazując jego dodatkową perspektywę.

Bazą dla mojej pracy jest materiał rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem księdza prof. dra hab. Tadeusza Dzidka na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Dysertacja była projektem badawczym, na którego realizację otrzymałem grant Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

Układ książki pozwala na wyodrębnienie czterech integralnych części, uszeregowanych w sześciu rozdziałach. W pierwszym przedstawię reguły rządzące konwencją języka muzycznego epoki baroku, a zatem koncepcję retoryczną wywodzącą się ze starożytności – kiedy powstawała i kształtowała się sztuka oratorska – przeszczepioną następnie na grunt teorii muzyki i kompozycji. Założeniem drugiego rozdziału jest ukazanie kondycji niemieckiego protestantyzmu na przełomie XVII i XVIII wieku, zarówno w jego nurcie ortodoksyjnym, jak i pietystycznym, ponieważ oba miały wpływ na kształtowanie się wiary Bacha. W trzecim rozdziale nakreślę historyczny rozwój gatunku pasji, koncentrując się na omawianej przeze mnie *Pasji według św. Jana*.

Analityczne rozwinięcie problemu przyniesie kolejna, centralna część, obejmująca trzy ostatnie rozdziały. Znajdą się tam analizy wybranych fragmentów *Pasji*, reprezentatywnych dla warstwy narracyjnej (recytatyw *Und von Stund an nahm sie der Jünger* nr 57 w rozdziale czwartym), dramatycznej (chór *Lasset uns den nicht zerteilen* nr 54 w rozdziale piątym) i lirycznej (aria *Es ist vollbracht* nr 58 w rozdziale szóstym). Analizę tych przykładów przeprowadzę na płaszczyznach: muzycznej, teologicznej oraz – wynikającej z nich – związków słowno-muzycznych.

Istotną częścią jest aneks, ponieważ zawiera kopie materiałów źródłowych, a więc rękopisów i starodruków, do których odsyłam czytelnika podczas lektury. Obejmuje przede wszystkim źródła odnoszące się do moich badań w obszarze teologicznym oraz fragmenty najistotniejszych muzykaliów, które zostaną poddane analizie.

Mam nadzieję, że tak zakrojony plan ukaże dzieło Bacha w jego kompleksarnej perspektywie, przez co stanie się bliższe wszystkim zainteresowanym pasyjną twórczością lipskiego kantora. Istotnym elementem jest wykorzystanie materiałów historycznych, do których stosunkowo rzadko sięgają badacze przy tego typu analizach. To właśnie dzięki nim możemy odbyć mentalną podróż do wcześniejszych epok, obejrzeć partyturę zapisaną własnoręcznie przez kompozytora, zapoznać się z ówczesnym stylem językowym (np. w przypadku starodruków), a przede wszystkim – zbliżyć się do pewnego rodzaju podstawy, na której bazując, można dokonywać dalszych interesujących badań.



# Rozdział

## I

### JĘZYK RETORYCZNY MUZYKI BAROKU

Muzyka we wszystkich epokach wyrażała określone treści, rozbudzała uczucia i wywoływała różnorakie przeżycia artystyczne. Ze szczególnym rodzajem emocji spotykamy się w kompozycjach powstałych w epoce baroku, kiedy to afekt stał się centralnym pojęciem ówczesnej filozofii. Rozumiano go jako „pobudzenie ciała” przy pomocy odpowiednich bodźców, w wyniku czego „moc działania tego ciała powiększa się albo zmniejsza, jest podtrzymywana lub hamowana”<sup>1</sup>. Na gruncie muzycznym starano się wypracować taką metodę, której zastosowanie będzie miało wpływ na wywoływanie oczekiwanych emocji (afektów) u odbiorcy. Wymaganiom takim miały sprostać zasady klasycznej sztuki oratorskiej wraz z całą gamą figur retorycznych.

Właśnie w epoce baroku założenia klasycznej retoryki, której celem było „prowadzić człowieka za pomocą mowy do tego, czego pragnie mówca”<sup>2</sup>, przenoszono na grunt różnych dziedzin nauki i sztuki. Z zakresu teologii warto tu wspomnieć m.in. postać kaznodziei Ludwika XIV; Jacques-Bénigne Bossuet (1627–1704) zapisał się w historii jako słynny mówca i autor kazań<sup>3</sup> nawiązujących do retoryki uprawianej przez św. Augustyna i Tertuliana<sup>4</sup>. Innym przykładem odwoływania się do antycznej spuścizny może być posługiwanie się

---

<sup>1</sup> B. Spinoza, *Etyka*, tłum. I. Myślicki, Warszawa 1954, s. 142.

<sup>2</sup> Myśl Teodektesa cyt. za: M.F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy*, II 15, 10, tłum. M. Brożek, Wrocław 2005, s. 208.

<sup>3</sup> Por. J.-B. Bossuet, *Sermon sur la mort. Carême de 1662*, w sugestywnym, retorycznym wykonaniu E. Greena, płyta CD, Alpha 030, 2002.

<sup>4</sup> Por. F. Lipa, komentarz do wyżej opisanej płyty CD.

gestami retorycznymi opisanymi w traktatach<sup>5</sup>. Wielu barokowych artystów podkreślało konieczność ich stosowania, jak np. Nicolas Poussin (1595–1665)<sup>6</sup>, malarz Ludwika XIII, znany z prac dekoratorskich w Luwrze, który twierdził, że duszę ludzką można opanować dwoma sposobami – gestem i słowem: „Gest sam przez się jest tak możny i skuteczny, że Demostenes cenił go wyżej niż sztukę wymowy: dlatego też Marek Tulliusz [Cicero] nazwał go «mową ciała», a Kwintylian przypisywał mu tyle siły i mocy, że bez niego – jak sądził – bezużyteczne są pojęcia, dowody i ekspresja”<sup>7</sup>. Gest ściśle łączy się z tańcem, zwłaszcza we francuskim baroku, gdzie był bezpośrednio związany z retorycznym przełożeniem ruchu na konkretną treść.

W XVII i XVIII wieku figury retoryczne przeniesione na grunt muzyczny rozumiano jako jedną z możliwości wyrażania przy pomocy dźwięków zakresu semantycznego słów czy całych zwrotów, tak by wydobyć z nich ukryte znaczenia, skojarzenia, bogatą symbolikę, a także – wzbudzić określone afekty. Tendencja ta okazała się bardzo istotna i ogromnie powszechna, dlatego dość szybko doczekała się licznych opracowań teoretycznych. Odziedziczona spuścizna to pisma autorów włoskich, hiszpańskich, francuskich, angielskich, a przede wszystkim niemieckich, którzy – o czym należy pamiętać – ostatecznie uformowali teorię retoryki muzycznej. Stała się ona ważnym elementem nauki kompozycji<sup>8</sup>.

Wiedza z zakresu retoryki klasycznej dostarcza nam podstaw do głębszego zrozumienia zasad rządzących barokową sztuką komponowania, ponieważ zostały w niej przeszczepione na grunt muzyczny reguły antycznej retoryki literackiej. Przywołanie pewnych faktów historycznych dotyczących tej transformacji z pewnością wpłynie na pełniejszy odbiór analizowanego przeze mnie utworu, zwłaszcza na poziomie jego niuansów warsztatowych. Poniższe podrozdziały będą miały zatem charakter wprowadzający w zagadnienie ogólnie pojętej retoryki, natomiast punkt centralny dotyczył będzie epoki baroku, którą można nazwać „złotym wiekiem” muzycznej oracji.

<sup>5</sup> Por. M.F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy*, I 11, 15–19, dz. cyt., s. 131–132.

<sup>6</sup> Por. D. Gostyńska, *Retoryka iluzji: koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991, s. 152.

<sup>7</sup> Cyt. za: J. Białostocki, „Barok”: styl, epoka, postawa, [w:] tenże, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1959, s. 243.

<sup>8</sup> Por. F. Wesołowski, *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, „Zeszyty Naukowe. Akademii Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu” 1995, nr 64, s. 137.

## A. SPUŚCIZNA KLASYCZNEJ RETORYKI

Przedstawię teraz etapy kształtowania się sztuki oratorskiej, a także różnego rodzaju próby zdefiniowania samej retoryki, ale przede wszystkim zatrzymam się nad jednym z ważniejszych przedstawicieli tzw. szkoły rzymskiej – Kwintylianie, ponieważ koncepcje tego retora zostały przejęte przez znanych teoretyków muzyki, znajdując swój wyraz w ich traktatach, oraz przeniknęły do twórczości wielu kompozytorów, w tym również Bacha.

Konwencja stosowania figur retorycznych krystalizowała się przez stulecia. Początków naukowej koncepcji retoryki należy upatrywać w V wieku p.n.e. w Syrakuzach na Sycylii (ówczesnej kolonii greckiej). Powracający tam wygnańcy dążyli do odzyskania swoich dóbr zagarniętych przez pokonaną tyranię. Z powodu braku pisemnych świadectw, w sprawie tych roszczeń musiał orzekać nowy, demokratyczny system prawny. Aby przekonać o słuszności swoich racji, należało użyć właściwego sposobu przemawiania, dlatego niektórzy nauczyciele zaczęli prowadzić systematyczne kursy wymowy<sup>9</sup>. Za autora pierwszej pracy na ten temat uchodził Koraks, który był uczniem filozofa i poety Empedoklesa (ok. 495–435 p.n.e.)<sup>10</sup>.

W opisie wydarzeń rozgrywających się w Syrakuzach odnajdujemy podwaliny ogólnych zasad retoryki. Wystąpienie retora, czyli mówcy, w roli powoda lub obrońcy, polegało na prezentowaniu argumentów, a jego odbiorcami były osoby biorące udział w sporze oraz sędziowie. W późniejszym czasie w Atenach wystąpienia te nabrały znacznie większego, intelektualnego znaczenia<sup>11</sup>.

Do greckiej szkoły retorycznej zaliczamy przede wszystkim wspomnianego już Koraksa, Gorgiasza, Platona, Arystotelesa i Teofrasta<sup>12</sup>. Arystoteles, twórca *Retoryki*, dokonał w swoim dziele syntezy dotychczasowej wiedzy na temat sztuki wymowy. Dużo uwagi poświęcił zagadnieniom filozoficzno-psychologicznym. Opisał możliwości oddziaływania – za pomocą odpowiednich środków retorycznych – na emocjonalne nastawienie słuchaczy w celu osiągnięcia pożądanego efektu<sup>13</sup>. Arystoteles w taki sposób definiuje retorykę: „jest to umiejętność metodycznego odkrywania tego, co w odniesieniu do

<sup>9</sup> Por. *Retoryka*, [w:] *Britannica. Edycja polska*, t. XXXVI, red. K. Grzesiak, L.J. Baldyga, J. Fisiak, Poznań 2003, s. 139.

<sup>10</sup> Por. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 21.

<sup>11</sup> Por. *Retoryka*, [w:] *Britannica...*, dz. cyt., s. 139.

<sup>12</sup> Por. J. Lichański, *Co to jest retoryka?*, Kraków 1996, s. 6.

<sup>13</sup> Por. M. Brożek, *Wstęp*, [w:] M.F. Kwintilian, *Kształcenie mówcy*, dz. cyt., s. XIII.

każdego przedmiotu może być przekonywające. Takiego zadania nie spełnia żadna sztuka. Każda z nich może bowiem pouczać i przekonywać wyłącznie w zakresie jej własnego przedmiotu”<sup>14</sup>.

Dla rozwoju retoryki ogromne znaczenie miał nurt sofistyczny. Jego przedstawiciele działali w Atenach, dokonując intelektualnej rewolucji<sup>15</sup>. Jako nauczyciele umieszczali naukę wymowy w centrum kształcenia<sup>16</sup>. Doprowadzili do rozkwitu umiejętność wygłaszania mów sądowych, politycznych i popisowych<sup>17</sup>: „Magia słowa działająca za pomocą wielkiej ilości figur retorycznych, które od Gorgiasza starożytni nazywali gorgiańskimi, w zdaniach budowanych symetrycznie, pełnych antytez, aliteracji, asonansów i niezwykle śmiałych i poetyckich metafor, czarowała swą pełnią i muzykalnością”<sup>18</sup>. Ukoronowaniem rozwijanej przez sofistów sztuki oratorskiej były łacińskie dzieła Kwintyliana<sup>19</sup>.

Marcus Fabius Quintilianus (ok. 35–ok. 95/96 n.e.)<sup>20</sup> wraz z Ciceronem zaliczany jest do głównych przedstawicieli szkoły rzymskiej. Jego najważniejsze dzieło *Institutio oratoria*<sup>21</sup> posiada fundamentalne znaczenie dla współczesnej wiedzy na temat retoryki klasycznej. Wyróżnia je na tle prac np. Arystotelesa czy Teofrasta dążenie do systematycznego uporządkowania teorii<sup>22</sup>. Kwintilian zawarł w nim obserwacje i doświadczenia ze swojej działalności w zakresie nauczania wymowy<sup>23</sup>. Wyrażał przekonanie, że spośród wszystkich nauk retoryka odgrywa najistotniejszą rolę w wychowaniu młodzieży. Warto zwrócić uwagę, iż takie przekonanie było obecne w pedagogice europejskiej aż do XVIII wieku<sup>24</sup>, a więc Bach także odebrał wykształcenie z tej dziedziny.

<sup>14</sup> Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 66–67.

<sup>15</sup> Por. K. Kumaniecki, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1972, s. 163.

<sup>16</sup> Por. tamże, s. 165.

<sup>17</sup> Por. tamże, s. 212.

<sup>18</sup> Tamże, s. 165.

<sup>19</sup> Por. *Retoryka*, [w:] *Britannica...*, dz. cyt., s. 139.

<sup>20</sup> Por. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, dz. cyt., s. 37.

<sup>21</sup> Tytuł można rozumieć jako „nauczanie wymowy”, ale najczęściej tłumaczy się go jako: *O kształceniu mówcy*. Por. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, dz. cyt., s. 37. Polski przekład M. Brożka (księgi I, II, i X) nosi tytuł *Kształcenie mówcy*. Por. M.F. Kwintilian, *Kształcenie mówcy*, dz. cyt.

<sup>22</sup> Por. J. Lichański, *Co to jest retoryka?*, dz. cyt., s. 8.

<sup>23</sup> Por. M. Cytowska, H. Szelest, *Institutio oratoria (Kształcenie mówcy) [Marka Fabiusza Kwintyliana]*, [w:] *O retoryce. Wybrane zagadnienia z teorii literatury*, red. J.Z. Lichański, Warszawa 1995, s. 7.

<sup>24</sup> Por. J. Lichański, *Co to jest retoryka?*, dz. cyt., s. 8–9.

Kwintylian dążył do odnowienia rzymskiej retoryki i do przywrócenia jej należytego miejsca w życiu społecznym i politycznym ze względu na kryzys, w jakim znalazła się w I wieku n.e. Jego dzieło można także traktować jako rodzaj sprzeciwu wobec manieryzmu dominującego w ówczesnej literaturze. Postulował wzorowanie się na klasycznej prozie Cycerona<sup>25</sup>, którego uważał za mistrza sztuki oratorskiej<sup>26</sup>.

Głównym celem *Institutio oratoria*, składającego się z dwunastu ksiąg, jest ukształtowanie doskonałego mówcy, zarówno pod względem etycznym, jak i praktycznym<sup>27</sup>. W drugiej księdze pojawiają się różne próby definiowania samej retoryki (ponad dwadzieścia)<sup>28</sup>. Najbardziej znana to: *ars bene dicendi* albo *bene dicendi scientia*, czyli *umiejętność właściwego [...] posługiwania się słowem*<sup>29</sup>. Ta klasyczna definicja występowała prawie we wszystkich poantycznych łacińskich podręcznikach retoryki<sup>30</sup>. Trudno jednak jednoznacznie przetłumaczyć tę definicję ze względu na zmiany znaczeniowe poszczególnych terminów, jakie dokonywały się na przestrzeni kolejnych epok, np. słowo *ars* w traktatach średniowiecznych i nowożytnych zastępowano przez: *scientia*, *doctrina* czy *disciplina*<sup>31</sup>.

<sup>25</sup> Por. M. Cytowska, H. Szelest, *Institutio oratoria...*, dz. cyt., s. 6.

<sup>26</sup> Por. M.F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy*, X 1, 112, dz. cyt., s. 298. Wśród greckich mówców Kwintylian najbardziej cenił Demostenesa (384–322 p.n.e.), twierdząc, że „powinno się w pierwszym rzędzie czytać albo raczej wprost uczyć się go na pamięć”. M.F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy*, X 1, 105, dz. cyt., s. 296. Por. tamże, X 1, 76, s. 281.

<sup>27</sup> Por. R. Sawa, *Kwintylian*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. X, red. A. Szostek, E. Ziemann, R. Sawa, Lublin 2004, szp. 311.

<sup>28</sup> Por. M.F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy*, II 15, 1–38, dz. cyt., s. 205–217. Por. także: M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 42.

<sup>29</sup> H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 39. Inne definicje podawane przez Kwintyliana (cyt. za: J.Z. Lichański, *Retoryka od średniowiecza do baroku*, Warszawa 1992, s. 19–20): „retoryka jest mocą przekonywania” (Izokrates, V/IV w. p.n.e.); – moc przekonywania za pomocą słów (Gorgiasz, IV w. p.n.e.); „retoryka jest to moc dostrzegania tego, co w każdej sprawie może być przekonujące” (Arystoteles, IV w. p.n.e.); „retoryka – umiejętność prawego przemawiania (Chryzyp, III w. p.n.e.); „retoryka jest to umiejętność dostrzegania rzeczy i prowadzenia ich w sprawach obywatelskich za pomocą mowy zdolnej przekonać tłumy” (Arystos, II w. p.n.e.); „retoryka jest to sztuka wynalazczyni, osądzieli i wygłosicieli w pięknej szacie, w stosownej mierze tego, co w każdej rzeczy da się wziąć jako zdadne do przekonania w materii obywatelskiej” (Teodoros z Gadar, I w. p.n.e.); „retoryka – jest to moc wynajdywania i wypowiedzania w ozdobnym stylu treści prawdopodobnej we wszelkiej mowie” (Eudoros, I w. n.e.); „celem retoryki jest prowadzić człowieka za pomocą mowy do tego, czego pragnie mówca” (Teodektes, IV/III w. p.n.e.); „celem retoryki jest prawość myśli i mowy” (Kwintylian, I w. n.e.).

<sup>30</sup> Por. M. Korolko, *Sztuka retoryki...*, dz. cyt., s. 42.

<sup>31</sup> Por. tamże.

Kwintyliian zamyka rozdział poświęcony próbie zdefiniowania retoryki w następujący sposób: „Ja oczywiście nie ubiegam się o taką oryginalność i powiem niekoniecznie to, co sam wymyślę, lecz to, co uznaję za dobre, mianowicie że retoryka jest wiedzą w zakresie rzetelnej wymowy”<sup>32</sup>.

W *Institutio oratoria* najistotniejsze informacje dla prowadzonych przeze mnie badań znajdują się – poza wymienioną drugą księgą – w księdze trzeciej i dziewiątej<sup>33</sup>. Trzecia zawiera opis głównych części procesu retorycznego: „*inventio* (wynalezienie tematu), *dispositio* (rozplanowanie treści mowy), *elocutio* (opracowanie języka i stylu), *memoria* (ćwiczenie pamięci), *pronuntiatio*, czyli *actio* (sposób wygłoszenia)”<sup>34</sup>. Elementy te znalazły później swoje odzwierciedlenie na gruncie sztuki dźwiękowej.

*Elocutio* oznacza w praktyce zaopatrywanie tekstu w odpowiednie figury retoryczne. Ich opis zamieszczony w księdze dziewiątej jest niezwykle istotny, ponieważ podczas analizy figur retoryczno-muzycznych niejednokrotnie odwołujemy się do znaczenia, jakie miały one właśnie w ujęciu Kwintyliana, który wyróżniał: „figury myśli, tj. umysłu, uczucia albo znaczeń, a także figury mowy, tj. słów, albo też wypowiedzi, wyrazu artystycznego, języka, stylu”<sup>35</sup>.

Po tym krótkim zarysowaniu dzieła Kwintyliana warto zwrócić uwagę na jego wypowiedzi dotyczące nauki muzyki, znajdujące się w pierwszej księdze<sup>36</sup>. Powtarza za Tymagenesem, że muzyka „była najstarszym rodzajem twórczości literackiej”<sup>37</sup>. Przywołuje także postać Sokratesa, który mimo podeszłego wieku uczył się gry na instrumencie<sup>38</sup>. Przytacza greckie przysłowie: „Nieukiem bywa, kto się bez Muz i Charyt obywa”<sup>39</sup>, wskazując dalej na korzyści, jakie mówca może czerpać z zasad przynależnych muzyce. Przemawiając, zmianie ulegają przecież – stosownie do treści – modulacja głosu

<sup>32</sup> M.F. Kwintyliian, *Kształcenie mówcy*, II 15, 38, dz. cyt., s. 217.

<sup>33</sup> Problematyka zawarta w poszczególnych księgach dzieła Kwintyliana: I – najwcześniejsza edukacja mówcy; II – wykształcenie retoryczne i zadania nauczyciela; III–VII – praktyczne problemy retoryki; VIII–XI – właściwości stylu i sposób wygłaszania; XII – charakterystyka moralnych kwalifikacji mówcy. Por. M. Cytowska, H. Szelest, *Institutio oratoria...*, dz. cyt., s. 11–12.

<sup>34</sup> Tamże, s. 12. Por. M. Brożek, *Wstęp*, [w:] M.F. Kwintyliian, *Kształcenie mówcy*, dz. cyt., s. LI.

<sup>35</sup> M.F. Kwintyliian, *Institutio oratoria*, IX 1, 17; cyt. za: H. Lausberg, *Retoryka literacka...*, dz. cyt., s. 345.

<sup>36</sup> Por. M.F. Kwintyliian, *Kształcenie mówcy*, I 10, 9–33, dz. cyt., s. 114–122.

<sup>37</sup> Tamże, I 10, 10, s. 114–115.

<sup>38</sup> Por. tamże, I 10, 13, s. 116.

<sup>39</sup> Tamże, I 10, 21, s. 118.

oraz rytmiczny układ słów. Podobnie jak „muzyka zarówno głosem, jak i rytmem treść poważną oddaje podniosłe, a przeznaczoną dla rozweselenia – w sposób pełen słodczy [...], harmonizując się całą swą sztuką z nastrojem tego, co wyrażają słowa. Tak samo [...] w sztuce oratorskiej: podnoszenie głosu, łagodzenie go i modulowanie mają na celu również wywoływanie nastrojów i uczuć u słuchających”<sup>40</sup>.

Dzieło *Institutio oratoria*, choć dzisiaj nieco zapomniane, nie straciło nic ze swojej aktualności i mogłoby być lekturą obowiązkową w kształceniu prawidłowej sztuki wypowiedzi. Cieszyło się uznaniem w szkołach europejskich do XVIII wieku, a w polskich – jeszcze w XIX stuleciu, chociaż już w węższym zakresie<sup>41</sup>. Obecnie znane jest przede wszystkim filologom klasycznym.

We współczesnej kulturze niezwykle szybkiego przekazu informacji doświadczamy pewnego kryzysu językowego, który nie wywołuje u odbiorcy potrzeby stawiania pytań w rodzaju: czym dziś ma być retoryka? Jest to problem dostrzegany i poruszany przez amerykańską badaczkę Susan Wells, według której „współczesność [...] jest systemem tekstów, które tylko uczymy się czytać”<sup>42</sup>. W tym kontekście zapoznanie się z omawianą pracą rzymskiego retora wydaje się być jak najbardziej godne polecenia, ponieważ – prezentując wzory – porządkuje zasady prawidłowego posługiwania się językiem.

Dietrich Bartel, jeden z najbardziej uznanych badaczy relacji między muzyką a retoryką, w książce *Handbuch der musikalischen Figurenlehre* wskazuje przede wszystkim na zasługi trzech autorów zajmujących się teorią i nauczaniem retoryki, których osiągnięcia znalazły transpozycję na grunt muzyczny: przedstawionego wcześniej Kwintyliana oraz Johanna Susenbrotusa (1485–1542) i Johanna Christopha Gottscheda (1700–1766)<sup>43</sup>.

W VI wieku retoryka została wprowadzona do szkół monastycznych w celu lepszego zrozumienia Pisma Świętego. Przyczyniła się także do odbudowy formalnego systemu kształcenia w okresie Karolingów. Nauczanie retoryki jako ważnej dyscypliny odbywało się w szkołach katedralnych na terenie Francji i Anglii. W tym czasie pojawiły się liczne komentarze do *De Inventione* Cyserona oraz wznowienia dzieła *Institutio oratoria* Kwintyliana. Zdolności oratorskie stały się niezbędne w kościelnym i świeckim sądownictwie.

<sup>40</sup> Tamże, I 10, 24–25, s. 119.

<sup>41</sup> Por. M. Brożek, *Wstęp*, [w:] M.F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy*, dz. cyt., s. LXXXI–LXXXII.

<sup>42</sup> S. Wells, *Sweet Reason: Rhetoric and the Discourses of Modernity*, Chicago–London 1996, s. 3; cyt. za: J.Z. Lichański, *Retoryka na przełomie tysiącleci*, [w:] *Retoryka dziś. Teoria i praktyka*, red. R. Przybylska, W. Przyczyna, Kraków 2001, s. 12.

<sup>43</sup> Por. D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 2010, s. 14–21.

Obowiwały również w poezji i homiletyce. W renesansie w szkołach łacińskich jednym z najczęściej używanych podręczników do nauki retoryki było dzieło Susenbrotusa *Epitome troporum ac schematum et grammaticorum et rhetoricum*<sup>44</sup> wydane po raz pierwszy w 1541 roku. Charakteryzowało je niezwykle precyzyjne uporządkowanie figur<sup>45</sup>, które – zgodnie z wyłożonymi tam postulatami – miały odróżniać przemowę od zwykłego monotonnego sposobu mówienia<sup>46</sup>. Zauważyć można zatem w jego poglądach zmianę postrzegania funkcji stosowania środków retorycznych – z praktycznej, przekonującej słuchacza do określonych racji, na ozdobną. Dla Susenbrotusa głównym celem było więc tworzenie kunsztownej mowy artystycznej<sup>47</sup>.

J. Ch. Gottsched jest autorem dwóch znaczących prac: *Ausführliche Redekunst* oraz *Versuch einer critischen Dichtkunst*, które zalicza się do najważniejszych późnobarokowych źródeł dotyczących retoryki<sup>48</sup>. Marginalizuje w nich figury słów, mówiąc, że powodują niewiele więcej niż „dziecięce stukanie” i „nie posiadają w sobie ognia afektu”<sup>49</sup>. Pojmuje figury jako „język namiętności”<sup>50</sup>, uważając, że ich podstawowym celem jest wywoływanie afektów w mowie lub w tekście. Jego zdaniem wszyscy ludzie, wyrażając emocje, nieświadomie posługują się figurami, ponieważ bez ich użycia nie byłoby to możliwe<sup>51</sup>. Dla Gottscheda są one więcej niż tylko ozdobnikami mowy, gdyż „zawierają w sobie pewien ogień, który [...] czytelnikom lub słuchaczom wrzuca przez tajemną sztukę iskrę do serca i w ten sposób ich rozpala”<sup>52</sup>.

Reasumując, dla Kwintyliana figury były środkiem do przekonywania słuchaczy, dla Susenbrotusa stanowiły obronę przed bezbarwnym używaniem języka, natomiast Gottsched twierdził, że służą do wzbudzania i wyrażania afektów<sup>53</sup>. Te trzy ujęcia celowości stosowania figur znalazły odzwierciedlenie

<sup>44</sup> Por. tamże, s. 17.

<sup>45</sup> Por. A. Moss, *Książki „miejsc wspólnych” w szkole*, tłum. M. Skwara [w:] *Retoryka*, red. M. Skwara, Gdańsk 2008, s. 168.

<sup>46</sup> Por. D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, dz. cyt., s. 18.

<sup>47</sup> Por. tamże, s. 19.

<sup>48</sup> Por. tamże, s. 20.

<sup>49</sup> J. Ch. Gottsched, *Ausführliche Redekunst*, Leipzig 1736, s. 276; cyt. za: D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, dz. cyt., s. 20.

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> Por. D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, dz. cyt., s. 20.

<sup>52</sup> J. Ch. Gottsched, *Critische Dichtkunst*, Leipzig 1751; cyt. za: D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, dz. cyt., s. 21.

<sup>53</sup> Por. D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, dz. cyt., s. 21.

w nauce o figurach retoryczno-muzycznych, o czym będzie mowa w kolejnych podrozdziałach.

W tym miejscu warto wspomnieć o zasługach polskiego uczonego, którego badania ukierunkowane były m.in. na wskrzeszenie ducha retoryki klasycznej. Jezuita Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595–1640), uznawany za jednego z najwybitniejszych poetów neolacińskich<sup>54</sup>, swoją sztuką oratorską zaskarbił sobie dwór cesarski i papieski. Nazywano go chrześcijańskim Horacym<sup>55</sup>. W traktacie *De figuris sententiarum (O figurach myśli)* napisał: „Nad poznanie figur dotyczących myśli nie można znaleźć niczego bardziej pożytecznego. One bowiem nadają treści wszelkie znaczenie, co więcej, one tworzą samą duszę mowy i piękna”<sup>56</sup>. Dzieło Sarbiewskiego jest o tyle istotne, że nie tylko bardzo trafnie definiuje poszczególne figury, ale także wskazuje ich praktyczne zastosowanie oraz odsyła do przykładów. W dalszej części mojej pracy, zwłaszcza przy okazji analizy retorycznej, będę powoływał się również na ten traktat.

Posługiwanie się zasadami retoryki ma także miejsce w Piśmie Świętym. Jako księga religijna i etyczna zawiera ono wiele środków i sposobów perswazji zastosowanych w celu zainteresowania czytelnika i wywołania określonych emocji<sup>57</sup>. Spotykamy tam trzy główne rodzaje klasycznej wypowiedzi retorycznej: mowy sądowe, debaty (o charakterze politycznym) i mowy patetyczne (wygłaszane podczas ludowych uroczystości). Nie można pominąć

<sup>54</sup> M.K. Sarbiewski – profesor retoryki, filozofii i teologii w Akademii Wileńskiej, znakomicie wykształcony w zakresie filologii, filozofii i teologii. Cieszył się europejską sławą. Prowadził korespondencję ze znanymi w całej Europie nauczycielami poetyki i retoryki. Jego przyjaciółmi byli papież Urban VIII i król Polski Władysław IV Waza. Por. *Od wydawców*, [w:] *Nauka z poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego SJ*, red. J. Bolewski, J.Z. Lichański, P. Urbański, Warszawa 1995, s. 3. Por. także: J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*, Warszawa 1986, s. 310. Prowadząc badania na gruncie literatury starożytnej, a zwłaszcza poezji, Sarbiewski za pomocą interpretacji alegorycznej potrafił w tej literaturze odnaleźć ślady odnoszące się do Chrystusa. „W wyobrażeniu Wenus zmuszającej zakochanego Jowisza do zamieniania się już to w łabędzia, już to w byka”, widział odwzorowanie tajemnicy Wcielenia, stawiając pytanie: czy nie tak „marzyli starożytni o owej boskiej wobec nas miłości Wcielonego Słowa?”. M.K. Sarbiewski, *Dii gentium. Bogowie pogan*, tłum. K. Stawecka, Wrocław 1972, s. 107. Por. J. Bolewski, „*Nascitur una... discors concordia*”. *Aspekty teologiczne twórczości Sarbiewskiego*, [w:] *Nauka z poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego SJ*, dz. cyt., s. 87–111.

<sup>55</sup> Por. J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej...*, dz. cyt., s. 311.

<sup>56</sup> M.K. Sarbiewski, *De figuris sententiarum (O figurach myśli)*, [w:] tenże, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, tłum. i red. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 190.

<sup>57</sup> Por. J. Chmiel, *Retoryka a Biblia*, [w:] *Retoryka dziś. Teoria i praktyka*, dz. cyt., s. 217. Por. także: J.A. Fitzmyer, *Pismo duszą teologii*, tłum. A. Baron, M. Dobrzyński, R. Robak, Kraków 1997, s. 45–46.

także elementów zaczerpniętych z retoryki semickiej, jak np. kompozycje symetryczne oraz paralelizmy<sup>58</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że Pismo Święte związane jest ze sztuką oratorską nie tylko na etapie redakcji tekstu, ale także w akcie wygłaszania jego treści<sup>59</sup>. Dobitnie podkreśla to św. Paweł, pisząc: „wiara rodzi się z tego, co się słyszy”<sup>60</sup> (Rz 10,17). Należy przy tym pamiętać, że grecki rdzeń *πιτ* równocześnie występuje w rzeczowniku *πίστις* (wiara) i w czasowniku *πειθεῖν* (przekonywać)<sup>61</sup>. Ewangeliści wskazywali na postawę Jezusa przypominającą zachowanie retora: „otworzył swoje usta i nauczał ich tymi słowami”<sup>62</sup> (Mt 5,2). Podobny zwrot można odnaleźć w Dziejach Apostolskich w odniesieniu do św. Piotra: „stał Piotr [...] i przemówił do nich donośnym głosem”<sup>63</sup> (Dz 2,14)<sup>64</sup>.

Analizując te i inne przykłady, dochodzimy do przekonania, że świadomość bogactwa retorycznego Biblii jest bardzo ważna. Jak długo retoryka cieszyła się uznaniem, Słowo objawione było interpretowane w jej świetle; pierwiastek retoryczny obecny jest jeszcze w przekładach historycznych, np. Leopoldy czy Wujka<sup>65</sup>. Wraz z upadkiem tej sztuki „zaczęto uważać Pismo Święte bardziej za zapis niż za żywe słowo”<sup>66</sup>. Dlatego dzisiaj należy dbać o właściwe uwzględnienie użytych w Biblii środków, aby prawidłowo odczytać jej treść. Nasuwa się natychmiast kwestia tłumaczenia, a co za tym idzie – niezmiernie duża odpowiedzialność za redakcję. W ostatnim czasie coraz częściej można spotkać analizy Pisma Świętego osadzone w kontekście retoryki, mające na celu głębsze zrozumienie jego przesłania<sup>67</sup>.

W Biblii występuje więc cała gama środków retorycznych, których nie wolno pomijać zarówno w interpretacji tekstu, jak i w przekładach. Retoryka bowiem to „zbiór kamieni zebranych i przygotowanych z myślą o ułożeniu mozaiki. Jak zostanie ułożona – zależy od intencji układającego”<sup>68</sup>.

<sup>58</sup> Por. J.A. Fitzmyer, *Pismo duszą teologii*, dz. cyt., s. 46.

<sup>59</sup> Por. J. Chmiel, *Retoryka a Biblia*, dz. cyt., s. 217.

<sup>60</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, red. A. Jankowski, L. Stachowiak, K. Romaniuk, wyd. IV, Poznań 1996, s. 1285.

<sup>61</sup> Por. J. Chmiel, *Retoryka a Biblia*, dz. cyt., s. 217.

<sup>62</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu...*, dz. cyt., s. 1128.

<sup>63</sup> Tamże, s. 1244.

<sup>64</sup> Por. J. Chmiel, *Retoryka a Biblia*, dz. cyt., s. 218.

<sup>65</sup> Por. tamże, s. 222–223.

<sup>66</sup> Tamże, s. 218.

<sup>67</sup> Por. tamże, s. 218–219.

<sup>68</sup> J. Lichański, *Co to jest retoryka?*, dz. cyt., s. 63.

W związku z tym, że moja książka oscyluje w obszarze teologii protestanckiej, dlatego istotne wydaje się zwrócenie uwagi na przejawy stosowania zabiegów retorycznych w pismach Marcina Lutra. Bach posiadał jego dzieła w swoim księgozbiornie<sup>69</sup>, wykorzystywał w swoich utworach jego teksty oraz przekład Pisma Świętego, warto więc zapoznać się ze stylem, w jakim zostały napisane, ponieważ mogło to w pewien sposób inspirować kompozytora.

Dla Lutra ważne było wypracowanie indywidualnego stylu językowego, by precyzyjnie dotrzeć do swoich słuchaczy. Kładł nacisk na praktyczne zastosowanie języka w duszpasterskim posłannictwie – miał on służyć do bezpośredniego kontaktu z wiernymi ze wszystkich warstw społecznych<sup>70</sup>. W twórczości reformatora możemy znaleźć przykłady wykorzystania elementów klasycznej retoryki. W pracy *De Servo Arbitrio (O niewolnej woli)*<sup>71</sup>, będącej w zasadzie polemiką z Erazmem z Rotterdamu, posługiwał się figurami i tropami oraz formami zaczerpniętymi z dysput scholastycznych<sup>72</sup>.

Sposobem nauczania retoryki w duchu reform przejętych od ojca reformacji i jego współpracownika Filipa Melanchtona<sup>73</sup> był program szkolny opracowany przez znanego protestanckiego pedagoga Johannes Sturma, który w latach 1538–1581 prowadził szkołę w Strasburgu. Kształciła się w niej młodzież z całej Europy, a stosowany tam system nauczania zyskał wówczas niezwykłą popularność. Jego celem było wychowanie retoryczne oparte na wzorcach Kwintyliana. Najważniejsze założenia wyrażało hasło: *sapiens atque eloquens pietas* („pobożność znajdująca wyraz w mądrości i pięknej wymowie”)<sup>74</sup>. Luter popierał taki model kształcenia, o czym świadczy jego opinia na temat wybitnego rzymskiego retora i pedagoga: „Ja w każdym

<sup>69</sup> Szczegółowy opis znajduje się w książce: R.A. Leaver, *Bachs Theologische Bibliothek*, Stuttgart 1983, s. 52–60, 64–68, 126–129.

<sup>70</sup> Reakcją Lutra na niski poziom ówczesnego kaznodziejstwa było wydanie w 1527 r. zbioru kazań, czyli *Postylli*. Por. M. Uglorz, *Marcin Luter. Ojciec Reformacji*, Bielsko-Biala 2006, s. 71. Tego rodzaju dzieła Lutra figurowały w księgozbiornie Bacha (*Hauspostille*). Por. R.A. Leaver, *Bachs Theologische Bibliothek*, dz. cyt., s. 126–129.

<sup>71</sup> Por. M. Luter, *De Servo Arbitrio. O niewolnej woli*, tłum. W. Niemczyk, Świętochłowice 2002.

<sup>72</sup> Por. R. Friedenthal, *Marcin Luter. Jego życie i czasy*, tłum. Cz. Tarnogórski, Warszawa 1991, s. 470, 475.

<sup>73</sup> Philipp Melanchton (1497–1560) był autorem prac poświęconych retoryce, m.in.: *De rhetorica libri tres* (1519), *Institutiones rhetoricae* (1521), *Elementorum rhetorices libri duo* (1531). Por. S.J. Koza, *Melanchton, 2. Dzieła* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XII, red. S. Wilk, E. Ziemann, R. Sawa, Lublin 2008, szp. 482.

<sup>74</sup> Por. M. Kuran, *Retoryka jako narzędzie perswazji w postylografii polskiej XVI wieku (na przykładzie „Postylli katolickiej” Jakuba Wujka)*, Łódź 2007, s. 36–37.

razie Kwintyliana przenosząc ponad wszystkich autorów; bo on jednocześnie i wychowuje, i naucza wymowy, czyli i język jego, i treść mają nadzwyczaj szczęśliwą wartość kształceniową”<sup>75</sup>.

## B. BACH – KWINTYLIAN

Koncepcja retoryki Kwintyliana jest ważna nie tylko ze względu na jej znaczenie dla rozwoju tej sztuki, ale także na fakt, że z jego *Institutio oratoria* najprawdopodobniej zetknął się sam Bach. Od XV stulecia dzieło to było bardzo często wydawane, w XVII wieku doczekało się aż ok. 80 wznowień<sup>76</sup>, a w XVIII wieku cieszyło się niezwykle popularnością w środowiskach nie tylko naukowych, ale i drukarskich, przede wszystkim w Lipsku<sup>77</sup>. Trudno zatem, aby Bach nie czerpał z niego właściwych wskazówek dotyczących zasad retoryki, które następnie przeniósł na grunt muzyczny.

Od 1730 roku rektorem szkoły przy kościele św. Tomasza w Lipsku był Johann Matthias Gesner (1691–1761), późniejszy profesor uniwersytetu w Getyndze<sup>78</sup>. W 1738 roku wydał on *Institutio oratoria* Kwintyliana<sup>79</sup>. Na marginesie jednego egzemplarza tego dzieła zanotował po łacinie następujący tekst: „Wszystko to, Fabiuszu, za nic miałbyś, gdyby dane ci było powstać z martwych i gdybyś mógł ujrzeć Bacha – jego właśnie wspominam, ponieważ niedawno jeszcze był moim kolegą w szkole św. Tomasza w Lipsku – jak gra obu rękami i wszystkimi palcami na klawesynie, który dźwięki wielu kitar<sup>80</sup>

<sup>75</sup> Cyt. za: M. Brożek, *Wstęp*, [w:] M.F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy*, dz. cyt., s. LXXVII.

<sup>76</sup> Por. P. Van Heyghen, *Rhetorics and Affections in Western Art Music ca. 1600 – ca. 1750*, skrypt do wykładów odbywających się w Royal Conservatories The Hague and Brussels w 2007 r., s. 16.

<sup>77</sup> Por. M. Brożek, *Wstęp*, [w:] M.F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy*, dz. cyt., s. LXXXV.

<sup>78</sup> Por. *300 Jahre Johann Sebastian Bach: sein Werk in Handschriften und Dokumenten, Musikinstrumente seiner Zeit, seine Zeitgenossen. Eine Ausstellung der Internationalen Bachakademie in der Staatsgalerie Stuttgart, 14.9. bis 27.10.1985*, red. U. Prinz, Tutzing 1985, s. 234.

<sup>79</sup> Pełny opis dzieła brzmi: *M. FABII QVINCTILLANI / DE / INSTITVTIONE ORATORIA / LIBRI DVODECIM / COLLATIONE / CODICIS GOTHANI ET IENSONIANAE EDITIONIS / ALIORVMQVE LIBRORVM / AC PERPETVO COMMENTARIO / ILLVSTRATI / A / IO. MATTHIA GESNERO / ACCEDIT / PRAEFATIO ET INDICES COPIOSISSIMI. GOTTINGAE / MDCCXXXVIII*; cyt. za: *300 Jahre Johann Sebastian Bach...*, dz. cyt., s. 234.

<sup>80</sup> Kitarą – grecki strunowy szarpany instrument muzyczny; udoskonalony typ liry, przeznaczony do wirtuozowskiej gry solowej. Por. *Kitara*, [w:] *Mala encyklopedia kultury antycznej*, red. Z. Piszczek, Warszawa 1988, s. 373.

w sobie mieści, albo na owym instrumencie nad instrumentami, którego niezliczone piszczałki miechami są ożywiane, stąd oburącz, zowąd spiesznymi stopami po klawiszach przebiega i sam jeden całe mnóstwo na wskroś różnych, a przecie do siebie pasujących i uszeregowanych dźwięków dobywa; gdybyś, powiadam, zobaczyć zdołał, jak to on, dokonując tego, czego by wielu kitarzystów ani nawet i tysiąc flecistów waszych razem wziętych dokonać nie zdołało, nie tylko jedną melodię wyśpiewuje, jak ktoś, kto do wtóru kitary śpiewa i w taki sposób spełnia swoje zadanie, lecz na wszystkie zważa jednocześnie i trzydziestu albo nawet i czterdziestu muzyków, jednego skinieniem, drugiego wybijaniem taktu nogą, innego, palcem mu grożąc, w porządku utrzymuje, temu w wysokiej, innemu w niskiej, trzeciemu w średniej skali dźwięk podając, a sam przy tym wśród najgłośniejszej wrzawy wszystkich współgrających, choć z nich najcięższe ma zadanie, natychmiast przecie spostrzega, gdy i gdzie cośkolwiek się nie zgadza, i wszystkich razem trzyma, i wszędzie zapobiec w porę umie, i jeśli gdzie chwiać się kto zaczyna, pewność ponownie przywraca, jak rytm na wskroś go całego przenika, jak byстрыm uchem harmonie wszelkie łowi i wszystkie głosy niewielkim zasięgiem głosu własnego sam jeden wydobyć potrafi. Jestem zazwyczaj wielkim admiratorem starożytności, mniemam przecie, że przyjaciel mój, Bach, i każdy, kto do niego mógłby być podobny, w sobie jednym wielu takich jak Orfeusz i dwudziestu takich śpiewaków jak Arion mieści<sup>81</sup>.

W opinii Gesnera, będącej w istocie hymnem pochwalnym, mistrzostwo Bacha właściwie nie ma sobie równych. Warto zauważyć, że skoro ten przyjaciel kompozytora<sup>82</sup> był wybitnym znawcą dzieła Kwintyliana i tak swobodnie poruszał się w stylu oratorskim – o czym świadczy powyższy tekst – to znaczy, że znajomość retoryki była wciąż żywa w czasach i środowisku Bacha.

Potwierdzeniem tego faktu może być także inna wydana w epoce baroku literatura o tej tematyce – np. autorstwa Gerardusa Vossiusa i J. Ch. Gottscheda<sup>83</sup> – oraz wiadomości dotyczące ówczesnego systemu szkolnictwa.

<sup>81</sup> Cyt. za: A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2009, s. 143–144.

<sup>82</sup> O bliższej znajomości Gesnera i Bacha może świadczyć fakt, że żona Gesnera została w 1733 r. matką chrzestną syna kompozytora: Johanna Augusta Abrahama. Por. Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczonej*, tłum. B. Świdarska, Warszawa 2011, s. 380.

<sup>83</sup> Ukazały się w tym okresie: Gerardus Vossius, *Institutiones Rhetoricae* (1630), Christian Weise, *Der grünen Jugend Nothwendige Gedanken* (Leipzig 1675), Johann Christian Gottsched, *Grundriß zu einer vernunftmäßigen Redekunst* (1730), *Ausführliche Redekunst nach Anleitung der Griechen und Römer wie auch der neuern Ausländer* (1750), *Vorübung der Beredsamkeit* (1754). Por. P. Van Heyghen, *Rhetorics and Affections...*, dz. cyt., s. 16–17.

Retoryka wraz z właściwą sobie terminologią była przedmiotem wykładanym w szkołach. Tak jak muzyka, należała do kanonu wykształcenia ogólnego. Zatem łączenie muzyki ze sztuką oratorską było czymś oczywistym<sup>84</sup>. Niektórzy badacze, jak Hans-Heinrich Unger, podają, że w szkole w Lüneburgu, gdzie kształcił się młody Johann Sebastian, wykładano zasady retoryki<sup>85</sup>. Gustav Fock pisze, że Bach uczył się z podręcznika *Rhetorica Gottingensis* (1680), którego autorem był Heinrich Tolle. Przekazywał on naukę Arystotelesa, stąd też można wnosić, że w Lüneburgu kompozytor zapoznał się z retoryką opracowaną przez wybitnego znawcę czasów antycznych<sup>86</sup>.

Znaczny wkład prowadzący do uzyskania odpowiedzi na pytanie: w jakim stopniu Bach znał zasady retoryki, dostarcza nam opinia jego biografa, niemieckiego teoretyka zajmującego się retoryką muzyczną – Johanna Nicolausa Forkla (1749–1818). Jego zdaniem lipski kantor „odbierał muzykę wyłącznie jak język, natomiast kompozytora postrzegał jako poetę, któremu [...] nigdy nie powinno brakować odpowiednich środków do wyrażania swoich uczuć”<sup>87</sup>. W innym miejscu mówi o Bachu, że „każde dzieło pod jego ręką przemawiało jak oracja”<sup>88</sup>. Te uwagi są dla nas bardzo ważne, ponieważ Forkel posiadał dokładne dane o kompozytorze pochodzące bezpośrednio od dwóch jego najstarszych synów: Wilhelma Friedemanna i Carla Philippa Emanuela<sup>89</sup>.

U wielu innych autorów możemy także odnaleźć informacje potwierdzające dużą wiedzę Bacha w zakresie sztuki retoryki. Albert Schweitzer pisał o nim: „Biegły był też w retoryce, takiej, jakiej podówczas uczono”<sup>90</sup>. Według niego wyrażenia języka muzycznego w dziełach Bacha są o wiele łatwiejsze do wysłuszenia niż u wszystkich innych kompozytorów. Odznaczają się wyjątkową naturalnością, dlatego są czytelne czy też odczuwalne dla ogółu muzycznych ludzi<sup>91</sup>. Zachowały się także wypowiedzi osób współczesnych

<sup>84</sup> Por. N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, tłum. M. Czajka, Warszawa 1995, s. 151.

<sup>85</sup> Por. H.-H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg 1941, s. 14. Por. także: F. Wesolowski, *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, dz. cyt., s. 138.

<sup>86</sup> Por. G. Fock, *Der junge Bach in Lüneburg*, Hamburg 1950, s. 64.

<sup>87</sup> Cyt. za: H. Kronos, *Musik und Rhetorik*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik: Sachteil*, red. L. Finscher, t. VI, Kassel-Stuttgart 1997, szp. 821.

<sup>88</sup> Tamże.

<sup>89</sup> Por. F. Wesolowski, *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, dz. cyt., s. 142.

<sup>90</sup> A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 147.

<sup>91</sup> Por. tamże, s. 408. Spostrzeżenia tego znawcy twórczości Bacha są bardzo słuszne, choć oparte raczej na intuicyjnych dociekaniach autora niż na badaniach naukowych

Bachowi, opisujące specyfikę jego twórczości. Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) niemiecki poeta, publicysta i kompozytor, pisząc o wyjątkowości języka muzycznego Bacha, zwracał uwagę, że „jego duch był tak wyjątkowy i niepowtarzalny [...], że potrzeba będzie stuleci, by naprawdę się do niego zbliżyć (...). Oryginalny geniusz jest bez trudu rozpoznawalny”<sup>92</sup>.

Nikolaus Harnoncourt w swojej książce *Muzyka mową dźwięków* również podkreśla niezmiernie wyrazisty składnik retoryczny cechujący twórczość Bacha, który „poświęcił sporo czasu studiom nad Kwintylianiem i budował swe utwory według jego zasad – i to na tyle dokładnie, że można je ponownie rozpoznać w jego kompozycjach”<sup>93</sup>.

Właśnie relacje zachodzące pomiędzy muzyką Bacha a retoryką Kwintyliana stanowiły bodziec do dalszych poszukiwań. Tematyką tą zajmowali się w drugiej połowie XX wieku Ursula Kirkendale<sup>94</sup> oraz Walter F. Hindermann. Ten ostatni w swoich publikacjach dowodził, że utwory wokalne Bacha zbudowane są według reguł retorycznych. W konstrukcji kantat wydzielił następujące części, zgodne z wytycznymi Kwintyliana: *exordium* (wstęp), *narratio* (opowiadanie), *argumentatio* (dowodzenie), *peroratio* (zakończenie)<sup>95</sup>.

W *Pasji według św. Jana* współdziałanie tekstu i muzyki dokonuje się także przy pomocy rozbudowanej warstwy retorycznej właściwej dla epoki baroku. Spotykamy tu nagromadzenie różnorodnych elementów sztuki retorycznej. Do najważniejszych zaliczamy: afekty, toposy i figury retoryczno-muzyczne.

## C. TEORIA AFEKTÓW

Muzyczna nauka o afektach staje się w XVII wieku zjawiskiem niezwykle złożonym. Wywodzi się z antycznej doktryny *mimesis*, zgodnie z którą sztuka jest naśladownictwem zjawisk realnych, czyli imitacją natury. Założenie to

---

(rozpoczętych dopiero w połowie XX w.). Odpowiadają więc kryteriom ówczesnego stanu wiedzy na ten temat.

<sup>92</sup> *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, red. H.T. David, A. Mentel, Ch. Wolff (rewizja), New York 1998, cyt. za: Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach...*, dz. cyt., s. 540.

<sup>93</sup> N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, dz. cyt., s. 168.

<sup>94</sup> Por. U. Kirkendale, *The source for Bach's „Musical Offering”*, „Journal of the American Musicological Society” 1980, nr 33, s. 88–141.

<sup>95</sup> Por. W.F. Hindermann, „*Seine Einsicht in die Dichtkunst...*” *Bachs Rhetorik-Verständnis im Spiegel von Quintilians „Institutio oratoria”*, „Musik und Kirche” 1987, nr 57, s. 286.

przypomniała raz jeszcze renesansowa koncepcja *imitazione della natura*<sup>96</sup>. Natura oznacza w tym przypadku nie tylko świat poznawany zmysłami, ale także bogactwo przeżyć właściwych człowiekowi – jego stanów emocjonalnych, czyli afektów. W tym czasie „pod pojęciem «afekt» rozumiano nie tyle gwałtowny proces wyładowania emocjonalnego, wyzwalający niekontrolowane świadomością czyny [...], ile raczej wszelkie uczucia i stany psychiczne”<sup>97</sup>.

Afekt stanowi jedną z podstawowych koncepcji tworzenia i rozumienia muzyki baroku. Koncepcja ta swym zasięgiem objęła i przeniknęła refleksję estetyczną, a także praktykę kompozytorską i wykonawczą w tym okresie. Zgodnie z jej założeniami muzyka miała wytrącić człowieka ze stanu „uśpienia”, a nawet prowokować do uczuć ekstremalnych<sup>98</sup>. Dlatego też u podstaw teorii afektów leży przekonanie o sile muzyki, zdolnej wywoływać różne stany psychiczne, przeżycia i namiętności. Należy jednak pamiętać, że zgodnie z tym poglądem, sama muzyka bezpośrednio nie wyraża afektów, ale poprzez określony układ dźwięków wzbudza w odbiorcach uczucia zgodne z zamysłem kompozytora<sup>99</sup>.

Początki formowania się teorii afektów odnaleźć można w starożytności. Łacińskie słowo *affectus* ma źródło w czasowniku *afficere*, co oznacza: pracować nad czymś, wpływać na coś<sup>100</sup>. Zdaniem Arystotelesa afekt to poruszenie duszy wywołane przez jakąś siłę sprawczą (np. muzykę). Jest także związany z odczuwaniem rozkoszy lub cierpienia. Do takich stanów poruszenia duszy wywołujących przyjemność lub cierpienie zalicza Arystoteles: pożądanie, gniew, nienawiść, tęsknotę, zazdrość i litość<sup>101</sup>. Twierdzi, że chociaż zły uczynek jest sam w sobie rezultatem stanu afektywnego, to wszelka ludzka aktywność wymaga jakiejś formy pragnienia; afekty są zatem człowiekowi absolutnie potrzebne<sup>102</sup>.

<sup>96</sup> Por. D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998, s. 32.

<sup>97</sup> K.H. Viertel, *Probleme der Operndramaturgie der Metastasio-Epoche, unter besonderer Berücksichtigung der Affektenheuristik*, [w:] *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 140, cyt. za: A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha. Próba rekonstrukcji procesu przygotowania oracji muzycznej*, Poznań 2003, s. 93.

<sup>98</sup> Por. Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998, s. 11.

<sup>99</sup> Por. D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, dz. cyt., s. 32–33.

<sup>100</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln–London 1997, s. 31.

<sup>101</sup> Por. Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach...*, dz. cyt., s. 21–22.

<sup>102</sup> Por. tamże, s. 23.

Odmienny stosunek do konieczności przeżywania afektów miał Platon. Rozpoczął on dyskusję na powyższy temat od opowieści o woźnicy i dwóch koniach: jednym – szlachetnym i posłusznym, drugim – dzikim i nieokiełznanym. Podobnie człowiek narażony jest na nieustanną „szarpaninę” między dwiema siłami. Tym, co może go doprowadzić do równowagi, jest wzajemne opanowanie tych sił, zmierzające do uzyskania harmonii między duszą a ciałem<sup>103</sup>.

Zarówno Platon, jak i Arystoteles wyrażali pewnego rodzaju zmartwienie potęgą muzyki i jej wpływem na ludzkiego ducha, dlatego postulowali, aby używać konkretnego rodzaju muzyki na zasadzie etosu, czyli stosować tylko właściwe greckie *modi* wzbudzające określone afekty<sup>104</sup>.

Stoicy trzymali się negatywnego poglądu na temat afektów, uważając je za nienaturalne. Pragnąc doprowadzić człowieka do „niewzruszonej” postawy, stoicyzm wymagał kompletnego opanowania namiętności<sup>105</sup>.

Warto jeszcze wspomnieć, że starożytna nauka o afektach miała także związek z teorią Hipokratesa, mówiącą o występowaniu czterech temperamentów, odpowiadających za określone przeżycia afektywne. Zgodnie z tą teorią ich istnienie uwarunkowane jest ruchem czterech płynów organicznych: śluzu, krwi oraz dwóch rodzajów żółci (żółtej i czarnej). Rzecz ma się dobrze, o ile między tymi płynami zachowana jest równowaga, natomiast w przypadku dominacji któregośkolwiek z nich pojawia się zaburzenie, namiętność, czyli afekt<sup>106</sup>.

Termin *affectus* używany był także przez wczesnochrześcijańskich pisarzy, w tym św. Augustyna. Łączy on w swoich rozważaniach myślenie antyczne i chrześcijańskie. Twierdzi, że piękno substancji brzmieniowej polega na porządku zbudowanym z proporcji liczbowych; dusza ludzka natychmiast rozpoznaje ten ład i wiąże to z uporządkowaniem, jakie jest możliwe jedynie dla Boga<sup>107</sup>. W tym sensie muzyka jest odbiciem porządku świata.

W *Wyznaniach* odnajdujemy przestrożę przed złym wpływem muzyki na duszę ludzką, gdy przyjemności płynące z jej słuchania nie są podporządkowane rozumowi<sup>108</sup>. Wynika z tego ogromna siła oddziaływania muzyki na psychikę i postępowanie człowieka<sup>109</sup>. Pomimo że św. Augustyn nie posługuje się

<sup>103</sup> Por. tamże, s. 21.

<sup>104</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 31.

<sup>105</sup> Por. tamże.

<sup>106</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 92.

<sup>107</sup> Por. Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach...*, dz. cyt., s. 38.

<sup>108</sup> Por. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 1998, s. 300–301.

<sup>109</sup> Por. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. I, Warszawa 1988, s. 203.

terminem afektu na określenie odmiennego stanu uczuciowego, jaki w nim wywołało słuchanie muzyki, to jednak możemy odnaleźć zdanie, które to pojęcie definiuje dość wyraźnie: „Każdemu wzruszeniu mojej duszy odpowiada wśród rozmaitości tonów jakiś ton szczególny, który tajemniczym pokrewieństwem jest z owym wzruszeniem związany”<sup>110</sup>.

Św. Tomasz z Akwinu także charakteryzuje w swoich dziełach walor etyczny muzyki. Twierdzi, iż w kształtowaniu wewnętrznej postawy człowieka ważniejszy jest śpiew niż gra na instrumencie, która może bardziej przyczynić się do rozbudzenia zmysłowej rozkoszy niż sprzyjać kontemplacji Boga. W swoim *Komentarzu do Izajasza* wymienia trzy właściwości dobrego śpiewu (*bene cante*): rozweselać (*bilaro*), skupiać uwagę (*attendo*) oraz skłaniać do modlitwy (*devoto*)<sup>111</sup>. Zdaniem św. Tomasza muzyka powinna przede wszystkim podkreślać tekst, wykonawcom natomiast nie wolno dopuścić, aby zbytńia ekspresja i zmysłowość tonów zaćmiły przekazywaną przez nią treść<sup>112</sup>. W zależności od sposobu ułożenia dźwięków muzyka zdolna jest wywoływać najróżniejsze poruszenia w człowieku, a co za tym idzie – oddziaływać na jego wolę. Odpowiednio ułożone harmonie z jednej strony poruszają duszę (wzbudzając afekty), a z drugiej strony te poruszenia (afekty) odzwierciedlają<sup>113</sup>.

Epoka renesansu przynosi pierwsze próby teoretycznego uporządkowania wiedzy dotyczącej przedstawiania za pomocą muzyki określonych treści, szczególnie tych, które wyrażają uczucia. To właśnie z końcem XVI wieku uznano, iż podstawowym celem twórców muzyki i poezji jest wzbudzenie u odbiorcy najrozmaitszych emocji. W tym czasie dzieło Kwintyliana *Institutio oratoria* stało się najbardziej wpływowym klasycznym źródłem na temat retoryki, a sam autor nawoływał w nim do tworzenia muzyki, „której znajomość ma zasadniczy wpływ na wzbudzanie i uśmierzanie uczuć i namiętności”<sup>114</sup>.

Wtedy także podjęto próbę charakterystyki środków wywołujących afekty. Możemy ją odnaleźć w dziele *Dodekachordon* Heinricha Glareanusa (1488–1563), w którym autor opisuje znaczenie emocjonalne poszczególnych tonacji, oraz w pracy *Istitutioni harmoniche* Gioseffa Zarlina (1517–1590),

<sup>110</sup> Augustyn, *Wyznania*, dz. cyt., s. 300.

<sup>111</sup> Por. Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach...*, dz. cyt., s. 39.

<sup>112</sup> Por. Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, t. XIX, *Religijność*, tłum. F.W. Bednarski, Londyn 1971, s. 165.

<sup>113</sup> Por. Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach...*, dz. cyt., s. 39–40.

<sup>114</sup> M.F. Kwintylijan, *Kształcenie mówcy*, dz. cyt., I 10, 31, s. 121.

gdzie porusza on problem interwałów i ich zastosowania w tworzeniu afektów<sup>115</sup>.

Wraz z rozwojem dyscyplin lingwistycznych, jak i „humanizacją” myśli muzycznej stawiano nacisk na ekspresję tekstu. Długa lista pism renesansowych opowiadała się za muzyką eksponującą afekty dostrzegane w tekście kompozycji. Jak pouczał Gioseffo Zarlino, najwyższą uwagę powinno się kierować ku właściwej i odpowiedniej oprawie słów, aby dzięki poprawnej deklamacji tekstu i właściwej ekspresji, słowa i muzyka zostały utrzymane we właściwych proporcjach. Zarówno renesansowi teoretycy, jak i kompozytorzy, zapatrywali się na tekst jako na przedmiot ekspresji afektywnej<sup>116</sup>.

Kolejna epoka, barok, zaowocowała znacznym rozwojem teorii muzyki, co doprowadziło do całkowitego skodyfikowania zasad dotyczących powstawania afektów. Wprowadzie afektowana rola muzyki pozostała fundamentalną poprzez obie epoki – renesans i barok – ale wzniosły duch baroku wymagał podwyższonej ekspresywności. Renesansowa równowaga między tekstem a muzyką została zaburzona, co skutkowało muzycznym manieryzmem, który zwiększał rolę ekspresji tekstu<sup>117</sup>.

Już w renesansie starano się sprecyzować poglądy na afekty, ale to dopiero barok chciał pobudzać ludzkiego ducha do ekstremalnych namiętności. Muzyka miała wywoływać określone uczucia, a nie tylko pasywnie je odzwierciedlać. „Do renesansowego «*affectus exprimere*» barok dodał «*affectus movere*»”<sup>118</sup>. Już nie starano się jedynie obiektywnie przedstawiać afektów poprzez muzykę, ale „wciągać” słuchacza emocjonalnie do rozgrywających się w treści utworu wydarzeń. To słuchacz – a nie tekst – stał się przedmiotem kompozycji<sup>119</sup>.

Ówczesni teoretycy opisali dokładnie procesy, jakie zachodzą przy wywoływaniu afektów. Miało to związek z powstałą wówczas (w 1649 r.) Kartezjańską teorią „tchnień życiowych” (*esprits animaux*)<sup>120</sup>. Zgodnie z tą teorią uczucia interpretowane są jako zjawiska naturalne wynikające ze związku duszy i ciała. Z jednej strony podlegają prawom fizjologicznym (ruchowi „tchnień

<sup>115</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 93. G. Zarlino zalecał kompozytorom, aby „poruszali duszę i [...] różne afekty”. Cyt. za: D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, dz. cyt., s. 32.

<sup>116</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 31–32.

<sup>117</sup> Por. tamże, s. 32.

<sup>118</sup> Tamże.

<sup>119</sup> Por. tamże.

<sup>120</sup> Por. R. Descartes, *Namiętności duszy (Les passions de l'âme)*, tłum. L. Chmaj, Warszawa 1986.

życiowych” i obiegowi krwi), z drugiej – pobudzają duszę do pewnych działań i czynności<sup>121</sup>. Pobudzanie duszy spowodowane jest ruchem „tchnień życiowych”, które rozprężają się lub skupiają pod wpływem bodźców zewnętrznych<sup>122</sup>.

Ogłoszenie powyższej teorii było bardzo ważne, gdyż wierzono, że Kartezjusz odkrył naukowe wyjaśnienie psychofizjologicznej istoty emocji oraz określił ich naturę. Odkrycie to stało się milowym krokiem dla ówczesnych artystów. Uznali oni bowiem za możliwe ustalenie – na drodze analizy intelektualnej – planu ekspresyjnego dzieła oraz wybranie odpowiednich środków retorycznych, eksponujących ten plan w taki sposób, aby intencja twórcy mogła być prawidłowo odczytana przez odbiorcę. W postawie takiej podkreślona została mocno rola rozumu w akcie tworzenia dzieła<sup>123</sup>.

Przeniesienie myśli Kartezjusza na grunt teorii muzyki pozwala na sformułowanie pewnych założeń. Jego zdaniem muzyka jest odbieranym przez zmysły czynnikiem zewnętrznym wywołującym określone uczucia i namiętności. Oddziałuje na psychikę człowieka drogą sensualno-fizjologiczną. Liczba afektów, czyli reakcji ludzkich na muzykę, jest ograniczona, a zatem można je dokładnie opisać i usystematyzować. Afekty bardziej złożone powstają w wyniku kombinacji afektów podstawowych<sup>124</sup>.

Teoria afektów znalazła odbicie w pracach teoretyków muzyki niemieckiej<sup>125</sup>. Do najbardziej znanych wówczas należał hamburski kompozytor Johann Mattheson (1681–1764)<sup>126</sup>. Zawarta w jego dziele *Der vollkommene Capellmeister* systematyka afektów świadczy o tym, że pojmował je tylko częściowo w kategoriach intelektualnych. Dla niego afekt to rezultat „natury i doświadczenia”, nie zaś – jak to rozumiał Kartezjusz – skomplikowanych procesów fizjologicznych<sup>127</sup>.

<sup>121</sup> Por. Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach...*, dz. cyt., s. 49.

<sup>122</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 93.

<sup>123</sup> Por. D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, dz. cyt., s. 33.

<sup>124</sup> Por. Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach...*, dz. cyt., s. 49.

<sup>125</sup> Do czołowych przedstawicieli tego nurtu należeli: A. Kircher, J.D. Heinichen. W późniejszym czasie tematyką tą zajmował się także C.Ph.E. Bach (1714–1788) oraz kompozytorzy szkoły mannheimskiej. Por. *Afektów doktryna*, [w:] *Britannica. Edycja polska*, red. K. Grzesiak, L.J. Baldyga, J. Fisiak, t. I, Poznań 1997, s. 117.

<sup>126</sup> Por. Sz. Paczkowski, *Mattheson Johann*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. VI, Kraków 2000, s. 135–139. Kompozytor ten jest autorem pasji *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* do tekstu B.H. Brockesa. Z tego pasyjnego libretta korzystał także J.S. Bach, opracowując tekst do *Pasji według św. Jana*. Por. P. Wollny, *Vorwort*, [w:] J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung II (1725)*, red. P. Wollny, Carus, Stuttgart 2004, s. VII.

<sup>127</sup> Por. Sz. Paczkowski, *Mattheson Johann*, dz. cyt., s. 138.

W swoim traktacie Mattheson wyróżnia i charakteryzuje około dwudziestu różnych afektów, podkreślając, że kompozytor powinien odczuwać wszystkie, gdyż w przeciwnym razie nie będzie umiał ich wyrazić w muzyce<sup>128</sup>.

**Tabela 1. Systematyka afektów wg J. Matthesona**

AFEKT	OKREŚLENIE	MOŻLIWOŚĆ WYRAŻENIA MUZYCZNEGO
Radość	rozszerzenie duchowej cnoty, ekspansja życiowych sił duchowych. Największą jej wartość polega na możliwości wychwalania Boga	interwały wielkie i rozległe
Smutek	kojarzony z kurczeniem się części ludzkiego ciała. Ma szczególne znaczenie w muzyce religijnej; wiąże się m.in. z pokutą, wyrzutami sumienia, skrucą, przygnębieniem, ludzką tragedią	interwały małe i zmniejszone
Miłość	dyfuzja ducha; zaliczana do afektów najważniejszych i najczęściej występujących w utworach muzycznych	interwały łagodne
Nadzieja	kojarzona z podniesieniem czy umocnieniem ducha	urocza melodia i słodkie kombinacje dźwięków
Rozpacz	przeciwieństwo nadziei, upadek ducha, depresja. Afekt „krańcowy”, do którego prowadzi wielki strach.	łączenie dźwięków w postaci najdziwniejszych lub burzliwych pasaży oraz nieuporządkowanych sekwencji
Litość	afekt pozostawiony do dyskusji, gdyż łączy dwa uczucia: miłość i smutek	—
Pycha	przypominająca swą wymową dumę, wyniosłość, arogancję, zuchwalstwo	styl pompatyczny, poważne i majestatyczne figury muzyczne
Pokora, cierpliwość	uczucia przeciwstawne do wyżej wymienionych	opadający kierunek linii melodycznej, bez żadnych podwyższeń

Źródło: opracowanie własne na podstawie: A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha. Próba rekonstrukcji procesu przygotowania oracji muzycznej*, Poznań 2003, s. 94–95.

<sup>128</sup> Dla dokładniejszego opisu afektów Mattheson wprowadza różne słowa określające ich naturę. Do takich należą: „namiętność”, „sentyment”, „poruszenie”, „emocja”, „temperament”. Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 94.

Poza wymienionymi afektami Mattheson w swojej pracy przedstawia jeszcze inne, jak: pożądanie, upór, zazdrość, gniew, nienawiść, mściwość, strach, przerażenie, spokój i opanowanie<sup>129</sup>.

Jednym ze współczesnych badaczy estetyki muzycznej baroku jest Hans Heinrich Eggebrecht, niemiecki muzykolog, którego analizy wpłynęły na poszerzenie obecnego stanu wiedzy na temat tej epoki<sup>130</sup>. W jego pracach możemy odnaleźć również wypowiedzi dotyczące teorii afektów. Podaje on, że „radość powodują: 1) Tonacje i akordy durowe, 2) szybkie tempo, 3) konsonanse oraz interwały szerokie, 4) wysokie położenie głosów. Smutek wiąże się z: 1) tonacjami i akordami molowymi, 2) dysonansami [...], 3) interwałami o małym zakresie, 4) powolnym tempem, 5) niskim położeniem głosów”<sup>131</sup>. Zasady te wpływały głównie na kształt ówczesnych form wokalnie-instrumentalnych, szczególnie recytatywów i arii. W recytatywach, występujących zazwyczaj przed arią, odzwierciedlano muzycznie pojedyncze słowa, wywołując w ten sposób wiele afektów. Najczęściej jeden z nich przedstawiony w recytatywie stawał się podstawą arii, stąd też była ona przeważnie podporządkowana pojedynczemu afektowi<sup>132</sup>.

Zarówno afekty, jak i toposy – których teorię przedstawię w dalszej części pracy – prowadziły do lepszej komunikacji między warstwami słowno-muzycznymi. Dlatego też szczególne znaczenie ówczesnej twórczości polegało przede wszystkim na tym, że to, co pozbawione tekstu, mogło być wyrażone środkami czysto muzycznymi. Kompozytorowi barokowemu – bardziej niż kiedykolwiek – zależało na właściwym odczytaniu jego dzieła, opartego na racjonalistycznym myśleniu cechującym tę epokę<sup>133</sup>.

## D. TOPOSY

Toposy – wywodzące się z antycznej retoryki, określane łacińskim terminem *loci communes* (miejsca wspólne) – są dość trudne do jednoznacznego zdefiniowania ze względu na ich szeroką pojemność znaczeniową. Określano

<sup>129</sup> Por. tamże, s. 95. Por. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, reprint wydania faksymilowego, Kassel 1969, s. 9–20.

<sup>130</sup> Por. M. Bristiger, *Eggebrecht Hans Heinrich*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM...*, dz. cyt., t. III, Kraków 1987, s. 5–6.

<sup>131</sup> H.H. Eggebrecht, *Affektenlehre*, [w:] *Riemann-Musiklexicon*, Mainz 1967, s. 11; cyt. za: W. Lisecki, *Vademecum muzycznej „Ars Oratoria”*, „Canor” 1993, nr 3(6), s. 14.

<sup>132</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 95.

<sup>133</sup> Por. N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, dz. cyt., s. 148.

w ten sposób słowa o szczególnie bogatym znaczeniu symbolicznym. Pojęcie to mogło oznaczać zarówno jedno słowo, jak i temat oracji czy nawet cały jej tekst. Terminem tym można było określić także gotowe formuły czy zwroty<sup>134</sup>. Toposy są zatem „przedstawieniami uogólnionymi, wyrażającymi jakąś wizję i ocenę świata, [...] tematami i motywami w pewien sposób skomentowanymi: przez stałe, często antytetyczne zestawienia (np. starzec – młodzieniec, [...]), przez opatrzenie wartościującymi określeniami (np. wyspy – szczęśliwe, [...]) lub przez koncept interpretacyjny (np. [...] dusza jako ogród)”<sup>135</sup>.

W znaczeniu muzycznym toposy nie są typowymi figurami retorycznymi, a jedynie korzystają z bogactwa środków retorycznych. Są więc przedstawieniami niektórych słów – motywów muzycznych nacechowanych symbolicznie, np. motyw radości, błęgiego spokoju, motywy bólu i rozpacz czy przerażenia<sup>136</sup>. Te specyficzne motywy są zatem bardziej wektorami pewnych fundamentalnych pojęć, niż nośnikami treści szczegółowych. Warto jednak zauważyć, że nie każde słowo-motyw można przedstawić w ten sposób, ponieważ nie każde zawiera treść symboliczną<sup>137</sup>.

W XVII wieku, chcąc ułatwić kompozytorom wyszukiwanie z tekstu słów, które powinny otrzymać specjalną oprawę, tworzono ich gotowe listy. Johann Nucius w *Musices poeticae sive de compositione cantus* (1613) wymienia ponad czterdzieści takich charakterystycznych słów<sup>138</sup>, dokonując potrójnego podziału:

- „1) *verba affectuum* – radować się, cieszyć się, płakać, bać się, lamentować, uskarżać się, smucić się, gniewać się, śmiać się, współczuć;
- 2) *verba motus et locorum* – stać, biec, tańczyć, spoczywać, skakać, podnosić, strącać, wznosić, opadać, niebo, piekło, góry, przepaść, wysoki i in.;
- 3) *adverbia temporis, numeri* – zwawy, szybki, spieszyć, powstrzymać, trwać, łączyć, dwa razy, tylko raz, trzykroć, czterokroć itp., odwrotnie, inaczej, często, rzadko”<sup>139</sup>.

<sup>134</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 89.

<sup>135</sup> A. Okopień-Sławińska, *Topos*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2007, s. 584.

<sup>136</sup> Charakterystykę najistotniejszych motywów muzycznych w twórczości Bacha przedstawił w swojej monografii Schweitzer; zob. A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 375–409.

<sup>137</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 89.

<sup>138</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 23.

<sup>139</sup> J. Nucius, *Musices poeticae sive de compositione cantus*, Nysa 1613; cyt. za: T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006, s. 24.

Poza tymi określeniami omawia także inne, jak: światło, dzień, noc, ciemności. Johann Andreas Herbst w swoim traktacie *Musica poetica sive compendium melopoeticum* (1643) wymienia listę Nuciusa, poszerzając ją o nowe pojęcia. Uwzględnia etapy ludzkiego życia: dzieciństwo, młodość, starość, oraz postawy: wyniosły, pokorny, pogardliwy, uniżony, ohydny<sup>140</sup>. Do końca XVII wieku lista uległa jeszcze wydłużeniu. W przedstawionym poniżej spisie, ułożonym przez Daniela Speera w 1697 roku, znalazły się takie oto pojęcia<sup>141</sup>:

**Tabela 2. Muzyczne toposy według Daniela Speera, 1697 r.**

Himmel, Erde, hoch, tief, schlecht, recht, gut, böß, gehen, stehen, lang, kurz, geschwind (oder behend), seufzen, laufen, jagen, laut, still, ein, 2, 3, alle miteinander, eins ums ander, Kyrie eleison, Alleluja, Amen, immer, ewig, stets, ruhen, springen, erheben, erniedrigen, aufsteigen, niederfallen, Aufgang, Niedergang der Sonnen, prächtig, demütig, lieblich, rauh, schwarz, weiß, scharf, gelind, Abgrund, Berg, bald, wiederum, abermal, oft, selten, Gott der Höchste, Engel, Mensch, Kindheit, Mann, Weib, Magd, veracht, gering, beschwerlich, zwingen, frei, gebunden, wenig, nichts, genug, bloß, schwer, hart, gebrochen, ich harre, ich rede, verfolgen, nachfolgen, nacheilen, wiederkehren oder wiederkommen	niebo, ziemia, wysoko, głęboko, źle, dobrze, dobry, zły, iść, stać, długi, krótki, szybki, wzdychać, biegać, gonić, głośno, cicho, jeden, 2, 3, wszyscy razem, jeden przez drugiego, Kyrie eleison, Alleluja, Amen, zawsze, wiecznie, stale, odpoczywać, skakać, wznosić się, spadać, wstępować, upadać, wschód, zachód słońca, dumny, pokorny, miły, surowy, czarny, biały, ostry, gładki, przepaść, góra, wnet, znów, wielokrotnie, często, rzadko, Bóg Najwyższy, anioł, człowiek, dzieciństwo, mężczyzna, niewiasta, dziewczyna, wzgardzony, mały, uciążliwy, zmuszać, wolny, uwięziony, mało, nic, dość, tylko, ciężki, twardy, złamany, oczekuję, mówię, prześladować, naśladować, spieszyć za kimś, zawracać lub wracać
---	--

Źródło: A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha. Próba rekonstrukcji procesu przygotowania oracji muzycznej*, Poznań 2003, s. 20.

W utworach Bacha także odnajdujemy fragmenty muzyczne wykorzystujące toposy. Do reprezentatywnych utworów tego typu należą pasje i kantaty. Badania mające na celu odnajdywanie toposów lub elementów im pokrewnych w twórczości lipskiego kantora prowadzili: wspomniany już A. Schweitzer oraz Jacques Chailley. Pierwszego interesowała przede wszystkim twórczość

<sup>140</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 23–24.

<sup>141</sup> D. Speer, *Vierfaches musikalisches Kleeblatt*, Ulm 1697; cyt. za: A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 20.

kantatowa<sup>142</sup>, natomiast Chailley dokonał systematyki motywów-toposów, które obok figur retoryczno-muzycznych są symbolicznymi obrazami dźwiękowymi występującymi w *Pasji według św. Jana*, a także w *Pasji według św. Mateusza*. Poniższa tabela przedstawia ich charakterystykę.

**Tabela 3. Systematyka motywów-toposów  
ułożona przez J. Chailleya<sup>143</sup>**

LP.	MOTYW-TOPOS	POLSKIE TŁUMACZENIE	KSZTAŁT MUZYCZNY
1.	<i>Accompagnement</i>	Towarzystwo, postępowanie za kimś	Imitacja kanoniczna
2.	<i>Affirmation, foi</i>	Pewność, wiara	Kadencja wielka doskonała
3.	<i>Animaux</i>	Zwierzę	Muzyczny opis
4.	<i>Combats</i>	Bitwa	Akordy fanfarowe
5.	<i>Compassion, faiblesse</i>	Współczucie, słabość, litość	Septyma zmniejszona lub akord septymowy zmniejszony
6.	<i>Douleur</i>	Ból	Chromatyzmy, interwały zmniejszone
7.	<i>Dramatisme</i>	Dramatyzm	Septyma zmniejszona
8.	<i>Faiblesse, inconsistance</i>	Słabość, kruchość	Akord bez prymy
9.	<i>Gestes</i>	Ruch	Linia melodyczna obrazująca
10.	<i>Gloses, traductions</i>	Komentarz, tłumaczenie	Subdominanta
11.	<i>Grandeur, universalité</i>	Wielkość, prawda uniwersalna	Skok oktawy
12.	<i>Hiérarchie</i>	Porządek	Stopniowanie rejestrów
13.	<i>Immobilité</i>	Bezruch	Tenuta lub linia melodyczna o kierunku lekko opadającym
14.	<i>Insistance</i>	Natarczywość	Powtórzenie z transpozycją w górę
15.	<i>Interrogation</i>	Pytanie	a) małe: akord w pozycji tercji; b) średnie: pierwszy przewrót akordu; c) wielkie: dominanta

<sup>142</sup> Por. A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 375–409.

<sup>143</sup> Por. J. Chailley, *Les Passions de J.S. Bach*, Paris 1963, s. 444–446.

LP.	MOTYW-TOPOS	POLSKIE TŁUMACZENIE	KSZTAŁT MUZYCZNY
16.	<i>Joie</i>	Radość	Rytm daktyliczny
17.	<i>Liens</i>	Sznury, kajdany	Krzyżowanie głosów
18.	<i>Mal, mensonge</i>	Zło, fałsz, kłamstwo	Fałszywe, nieprawidłowe brzmienia
19.	<i>Mort, humiliation</i>	Śmierć, poniżenie	Niskie rejestry
20.	<i>Mouvement, action</i>	Ruch, akcja	Linia melodyczna ascendentalna
21.	<i>Numérismes</i>	Symbole liczbowe	—
22.	<i>Réprobation</i>	Potępienie	Tryton lub septyma zmniejszona
23.	<i>Respect</i>	Szacunek, respekt	Wysoki rejestr
24.	<i>Silences</i>	Milczenie	—
25.	<i>Solennité</i>	Uroczystość	Pasaże, arpeggia
26.	<i>Tremblement</i>	Drżenie	Dźwięki powtarzane w szybkim tempie
27.	<i>Union, accompagnement</i>	Połączenie, towarzyszenie	Równoległe tercje lub seksty

Źródło: A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha. Próba rekonstrukcji procesu przygotowania oracji muzycznej*, Poznań 2003, s. 90–91.

Wiele z wymienionych przykładów motywów-toposów występuje w *Pasji według św. Jana*. Odzwierciedlenie pierwszego – „towarzyszenie, postępowanie za kimś” – można odnaleźć w arii *Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten* – nr 9 (*I ja także podążam za Tobą radosnym krokiem*). Posiada ona typową strukturę kanoniczną, w której solowy instrument (flet) towarzyszy głosowi sopranowemu, korespondując z nim motywicznie. Zdaniem Schweitzera Bach „przez żywe imitacje – odtwarza spieszne kroki”<sup>144</sup>. Dodatkowo w linii *basso continuo* pojawiają się niczym „odpryski” fragmenty zaczerpnięte z tematów obu partii solowych. W ten sposób realizuje się muzyczny kształt toposu towarzyszenia – imitacja kanoniczna.

Należy dodać, że przedstawione przez Chailleya motywy-toposy są charakterystyczne tylko dla twórczości Bacha i świadczą o jego wyjątkowym stylu kompozytorskim<sup>145</sup>.

<sup>144</sup> A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 453.

<sup>145</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 92.

## E. FIGURY RETORYCZNE

Kolejny fragment poświęć najważniejszemu elementowi barokowej sztuki kompozytorskiej, który najwyraźniej ukazuje relacje zachodzące między słowem a muzyką. Powiązanie tych współczynników było procesem, który dojrzał na przestrzeni wielu stuleci, jednak dopiero w baroku osiągnął swoją pełnię. Naukowa koncepcja figur retoryczno-muzycznych, nazywana *Figurenlehre*, ukształtowała się na gruncie niemieckim, a optymalny kształt nadali jej niemieccy teoretycy i kompozytorzy. Samo wyrażenie „figura retoryczno-muzyczna” (*rhetorisch-musicalische Figur*) po raz pierwszy zastosował Johann Gottfried Walther w *Musikalisches Lexicon* (1732)<sup>146</sup>.

Współczesne badania muzykologiczne pozwalają analizować dzieło muzyczne powstałe w okresie baroku jak orację muzyczną, odbywającą się zgodnie z określonymi prawidłami i z zachowaniem fachowej terminologii. Jednym z podstawowych terminów używanych w takich badaniach jest właśnie „figura”. Pochodzi od łacińskiego czasownika *ingere* (tworzyć albo kształtować) i nawiązuje do „tworzenia czegoś na wzór”<sup>147</sup>. Początkowo figura oznaczała więc „kształt” lub „formę”, później odnosiła się do obrazu tego kształtu lub formy, a w końcu pojęcie to posiadało zarazem znaczenie obrazu jakiegoś przedmiotu, jak też niezależnej struktury czy koncepcji<sup>148</sup>.

Najważniejszymi źródłami, w których odnaleźć można próby definiowania figur retoryczno-muzycznych są traktaty z epoki. Christoph Bernhard w *Tractatus compositionis augmentatus*, powstałym ok. 1660 roku, pisze: „Figurą nazywam pewien sposób stosowania dysonansów [taki], że nie tylko są one odpychające, lecz że są one właśnie przyjemne i na światło dzienne wydobywają kunszt kompozytora”<sup>149</sup>. W szerszym kontekście figurą określamy „specyficzny układ dźwięków, [...] w połączeniu ze słowem tworzący konstrukcję o wymowie retorycznej”<sup>150</sup>. Niezbędnym warunkiem zrozumienia funkcjonowania figur jest znajomość zasad rządzących barokową teorią muzyki, a także dokładne rozumienie tekstu, który dana figura podkreśla, w przeciwnym razie

<sup>146</sup> Por. J.G. Walther, *Musikalisches Lexicon*, Leipzig 1732, reprint wydania faksymilowego, Kassel 1967, s. 34.

<sup>147</sup> D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 68.

<sup>148</sup> Por. tamże.

<sup>149</sup> Ch. Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, tłum. M. Walter-Mazur, Kraków 2004, s. 61.

<sup>150</sup> A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 97.

nie zaistnieje ona w świadomości odbiorcy. Słuchacze są zatem zobligowani do posiadania wiedzy dotyczącej sztuki retorycznej wraz z obowiązującymi w niej zasadami.

W ten sam sposób, w jaki autor tekstu powinien zadbać o to, aby go należycie ozdabiać, a przez to potęgować swoją mowę – używając figur retorycznych dodających jej afektu perswazyjnego – również kompozytor może obrazować i pobudzać afekty przez porównywalne figury muzyczne. Do najważniejszych założeń retoryki muzycznej zaliczamy właśnie analogię istniejącą pomiędzy klasycznymi figurami retorycznymi a barokowymi figurami retoryczno-muzycznymi<sup>151</sup>. Te ostatnie przejmują nazwy dawnych figur, a zasady ich funkcjonowania przenoszą na język muzyczny. O tym, jak ważne jest dobranie adekwatnych figur retorycznych do przekazywanych myśli, wiedział Arystoteles, który pisał, nawiązując w pewnym sensie do języka muzycznego, że sztuka wygłaszania oracji polega na „odpowiednim stosowaniu głosu w celu wyróżnienia poszczególnych wzruszeń, na mówieniu głośnym, cichym i pośrednim, na używaniu wysokiego, niskiego i pośredniego tonu, na używaniu rozmaitych rytmów zgodnych z rozmaitymi przedmiotami mowy. Siła głosu, modulacja tonu, rytm to trzy cechy, na które zważa mówiący”<sup>152</sup>.

W rozdziałach poświęconych kwestiom analitycznym zajmował się będą przede wszystkim jednym z działów retoryki – *elocutio*<sup>153</sup>. Jest to jeden z etapów współtworzących kompletną wypowiedź retoryczną, która przyjmowała różnorodne formy na przestrzeni wieków. W moich badaniach opieram się na strukturze, którą podaje D. Bartel, powołując się na dzieło Gerardusa Vossiusa *Commentatorium rhetoricorum* (1606). Praca ta należała do bardzo rozpowszechnionych i liczących się w Niemczech w XVII wieku. Autor traktatu skupił się w pierwszej i drugiej księdze na *inventio*, w trzeciej na *dispositio*, w dwóch kolejnych – na *elocutio*, dodając tylko dwa krótkie rozdziały na temat *memoria* i *actio* na zakończenie piątej księgi<sup>154</sup>. Łatwo zauważyć, że są to etapy procesu retorycznego wymieniane przez Kwintyliana<sup>155</sup>. W oparciu o wytyczne Vossiusa podstawową formę dzieła retorycznego można przedstawić w następujący sposób:

<sup>151</sup> Por. G.J. Buelow, *Rhetoric and music*, § I, 3: *Musical figures*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. XXI, London 2001, s. 263.

<sup>152</sup> Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, dz. cyt., s. 240.

<sup>153</sup> Kwintylian określa *elocutio* jako etap „artystycznego wysłowienia i stylu”. M.F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy*, dz. cyt., I wstęp, 12, s. 11.

<sup>154</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 67.

<sup>155</sup> Por. M. Cytowska, H. Szelest, *Institutio oratoria...*, dz. cyt., s. 12.

- 1) *Inventio* – wraz z *loci topici*;
- 2) *Dispositio* – obejmujące: *exordium*, *narratio*, *propositio (divisio)*, *confirmatio*, *confutatio (refutatio)*, *peroratio (conclusio)*;
- 3) *Elocutio (Decoratio)* z czterema *virtutes elocutionis*: *puritas/ latinitas*, *perspicuitas*, *ornatus* – włączając figury retoryczne i tropy, *aptum/ decorum*;
- 4) *Memoria*;
- 5) *Actio, Pronunciatio*<sup>156</sup>.

*Inventio*, *dispositio* i *elocutio* są najistotniejsze z punktu widzenia niemieckiej retoryki muzycznej, osadzonej w tradycji *musica poetica*<sup>157</sup>. Zgodnie z tą koncepcją szczególny nacisk kładziono na dobrą konstrukcję – ułatwiającą wyrażanie zamierzonych afektów – a nie na przedstawienie dramatyczne. Kompozytor utożsamiał się w swej pracy bardziej z retorem niż aktorem. Dlatego dzieła niemieckie nastawione były raczej na idealną strukturę niż na prezentowanie rozbudowanych przedstawień teatralnych<sup>158</sup>.

Trzecia księga Kwintyliana zawiera następujący układ głównych części procesu retorycznego: „*inventio* – wynalezienie tematu, *dispositio* – rozplanowanie treści mowy, *elocutio* – opracowanie języka i stylu, *memoria* – ćwiczenie pamięci, *pronuntiatio* czyli *actio* – sposób wygłoszenia”<sup>159</sup>. Konstrukcja taka znalazła swoje analogiczne znaczenie na gruncie sztuki dźwiękowej. I tak: „*inventio* – wybór tekstu, obsady wykonawczej, metrum, tempa, tonacji, wydzielenie odpowiednich do zawartości tekstu toposów (m.in. charakterystycznego rytmu czy melodyki); *dispositio* – ustalenie formy utworu, typu faktury, techniki kompozytorskiej, rozplanowanie kadencji, itd.; *elocutio* – dobór adekwatnych figur retoryczno-muzycznych; *memoria* – opanowanie utworu na pamięć, przygotowanie go do wykonania; *pronuntiatio* – wykonanie muzycznej kompozycji”<sup>160</sup>.

Konwencjonalny język muzyki baroku był w zasadzie systemem znaków podobnie odczytywanych zarówno przez kompozytorów, wykonawców, jak i muzycznie wyrobionych odbiorców. Ów język opierał się głównie na znajomości figur retoryczno-muzycznych, pozwalających kojarzyć struktury muzyczne z ich znaczeniem pozamuzycznym. Proces powstawania tego

<sup>156</sup> D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 68.

<sup>157</sup> Pojęcie to omówię szerzej w dalszej części książki.

<sup>158</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 67–68.

<sup>159</sup> M. Cytowska, H. Szelest, *Institutio oratoria...*, dz. cyt., s. 12.

<sup>160</sup> M. Skrukwa, *Klucz do odbioru muzycznej ekspresji*, [w:] *Spotkania u Modrzejewskiej*, red. A. Kędziora, E. Orzechowski, Kraków 2019, s. 168. Por. T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, dz. cyt., s. 25–26.

typu figur polegał na łączeniu określonych słów, ekspresji, znaczeń, symboli z konkretnymi strukturami muzycznymi. Zabiegi te dokonywały się przede wszystkim na gruncie muzyki wokalne, w której tekst literacki był niejako przewodnikiem dla tworzenia charakterystycznych układów dźwiękowych, odpowiadających znaczeniu idei zawartych w tekście. Z czasem figury mające zastosowanie w muzyce wokalne stopniowo uzyskiwały znaczenie autonomiczne i w związku z tym ich zawartość ekspresyjno-semantyczna mogła być odbierana bez pomocy słów. Dlatego słuchacz, pamiętając pierwotne znaczenie figur wyniesione z muzyki wokalne, interpretował ich czysto instrumentalny kształt w tych samych kategoriach, tworząc odpowiednie skojarzenia pozamuzyczne<sup>161</sup>. W XVIII wielu instrumentalistów starali się upodabniać swoją grę do deklamacji, a więc wydobywać akcenty, napięcia i „oddechy” zgodnie z budową frazy i „muzyczną interpunkcją”<sup>162</sup>. Wymowny będzie tutaj cytat Matthesona: „[...] melodia instrumentalna tym przede wszystkim różni się od dzieł wokalnych, że bez pomocy słów i głosów pragnie wyrazić równie wiele jak tamte, które słowami to czynią”<sup>163</sup>.

Tak więc oba rodzaje muzyki – wokalna i instrumentalna – stały się wówczas podobnie komunikatywnymi środkami przekazu, korzystającymi z zasobów swoistego „słownika” figur retoryczno-muzycznych. Sytuacja ta doprowadziła do wykształcenia konwencji zakładającej połączenie słów czy całych zwrotów z konkretną strukturą muzyczną. Pozwalała ona osobom wykształconym w tym systemie znaków uzupełnić warstwę muzyczną utworu o rozbudowaną sieć odniesień pozamuzycznych – ekspresyjnych, semantycznych i symbolicznych.

Relacje między muzyką a retoryką najczęściej artykułowano poprzez koncepcję figur retoryczno-muzycznych. Wprawdzie zarówno figury muzyczne, jak i lingwistyczne, posługiwały się językiem wyrazowym właściwym dla swojej dziedziny, to jednak przy bliższym zbadaniu źródeł staje się dość jasne, że w baroku muzyce i retoryce przypisywano wspólny cel: wyrażanie i pobudzanie afektów<sup>164</sup>. Sama koncepcja figur retoryczno-muzycznych, nazwana bardzo

<sup>161</sup> Por. N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, dz. cyt., s. 151.

<sup>162</sup> Por. H. Krones, *Musik und Rhetorik*, dz. cyt., s. 821.

<sup>163</sup> J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, dz. cyt., s. 209.

<sup>164</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 82. Brian Vickers uważa, że ewentualny konflikt między tymi dziedzinami jest wynikiem złej interpretacji na poziomie wyjaśniania założeń *musica poetica*. Twierdzi, że „wszelkie dyskusje zarówno muzyczne jak i retoryczne zakładają, że dźwięki w muzyce zachowują się w taki sam sposób jak słowa w języku”. Cyt. za: D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 82.

trafnie „mową dźwięków” (*Klangrede*)<sup>165</sup>, w XVII i XVIII wieku odgrywała w muzyce fundamentalną rolę, a obecnie stanowi podstawę dla analizy języka muzycznego baroku. Johann J. Quantz (1697–1773) w swoim traktacie *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin 1752) zanotował: „Wykonanie utworu można porównać do wygłoszenia mowy przez retora. W kwestii przygotowania i wykonania dzieła, mówca i muzyk posiadają zasadniczo ten sam cel – uczynić siebie panami serc swoich słuchaczy, wzbudzić bądź uspokoić namiętności i przenosić ich z jednego afektu do innego”<sup>166</sup>.

Zanim zostanie zaprezentowana próba klasyfikacji figur, warto zapoznać się z powszechną koncepcją nazywaną *musica poetica*. W 1563 roku termin ten został użyty po raz pierwszy jako tytuł traktatu *Precepta musicae poeticae* Gallusa Dresslera<sup>167</sup>. We Włoszech w okresie renesansu i baroku dzielono muzykę na: *musica theoretica (naturalis, speculativa)* i *musica practica (artificialis)*. Niemieccy pisarze luterańscy zaczęli postulować trzeci typ *musica poetica*. Było to połączenie koncepcji *musica theoretica* z renesansowymi poglądami uznającymi kompozytora za artystę zobowiązanego do tego, aby podkreślać znaczenie tekstu poprzez muzykę<sup>168</sup>. *Musica poetica* była więc w istocie muzyką wokalną, w której muzyk-poeta miał prezentować tekst w postaci *Klangrede*, czyli muzycznej oracji<sup>169</sup>.

Wprawdzie wpływy retoryczne wykazywały zarówno włoska, angielska, jak i francuska muzyka barokowa, to jednak tylko niemiecka – związana z tradycją *musica poetica* – rozwinęła systematyczną oraz odmienną koncepcję figur retoryczno-muzycznych<sup>170</sup>. Opisywano je i systematyzowano nie tylko w okresie baroku – także dzisiaj poświęca się im wiele uwagi. Poniżej zostanie przedstawiona ich charakterystyka, dokonana przez trzech teoretyków: J. Matthesona oraz współczesnych – H.-H. Ungera i D. Bartla.

Mattheson rozumiał muzykę jako „mowę dźwięków” w sensie muzycznej retoryki. W procesie twórczym zalecał przywiązywanie większej uwagi do „naturalności” niż do podporządkowywania się założeniom czysto intelektualnym.

<sup>165</sup> To określenie można znaleźć u J. Matthesona. Por. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, dz. cyt., s. 180. N. Harnoncourt użył tego wyrażenia w tytule swojej książki: *Musik als Klangrede*. Por. N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, dz. cyt.

<sup>166</sup> J.J. Quantz, *O zasadach gry na flecie poprzecznym, (Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752), tłum. M. Nahajowski, Łódź 2012, s. 99.

<sup>167</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 20.

<sup>168</sup> Por. tamże, s. 19.

<sup>169</sup> Por. tamże, s. 22.

<sup>170</sup> Por. tamże, s. 88.

Wprowadził w ten sposób czynnik subiektywny i empiryczny do swojej koncepcji figur retoryczno-muzycznych<sup>171</sup>.

W swoim traktacie *Der vollkommene Capellmeister* (1739) porusza problem figur, lecz brakuje w nim ich jasnej klasyfikacji. Pierwszą grupę stanowią *Wortfiguren* – figury słowne. Zalicza do nich: *epizeuxis*, *anaphorę*, *epistrophę*, *anadiplosis*, *paronomasię*, *polyptoton* i *anaploce*. Inną grupą są *Satzfiguren* – figury interwałowe, wśród których wymienia: *exclamatio*, *parrhesię*, *aposiopesis*, *paradoxę* i *paralepsis*. W traktacie pojawiają się opisy takich figur jak: *emphasis*, *interrogatio*, *exclamatio* i *parenthesis*<sup>172</sup>. Zostają także zauważone tzw. maniery – figury ornamentalne: *accentus*, *tremolo*, *mordent*, *trillo*, *tenuta*, *grosso*, *circolo mezzo*, *tirata*, *ribattuta*, *transitus* i *acciaccatura*<sup>173</sup>.

Do pierwszych badaczy, którzy w XX wieku zajęli się klasyfikacją figur retoryczno-muzycznych, należał Hans-Heinrich Unger. W opublikowanej w 1941 roku pracy *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert* zanalizował dzieła teoretyków barokowych, pojmujących muzykę jako sztukę wyrazu podobną do języka i kierującą się typowymi dla niego zasadami<sup>174</sup>. Doszukał się łącznie na gruncie retorycznym i muzycznym aż ponad 160 figur<sup>175</sup>, które następnie podzielił na cztery kategorie. Pierwszą z nich tworzą figury istniejące tylko na płaszczyźnie muzycznej – *nur musikalische*, do nich należą m.in.: *abruptio*, *anabasis*, *apostomia*, *catabasis*, *circulatio*, *diminutio*, *fauxbourdon*, *fuga*, *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*. Drugą kategorię tworzą figury posiadające nazwy wspólne dla muzyki i retoryki – *namensgleiche*, których znaczenie w każdej z tych dziedzin jest różne. W skład tej stosunkowo niewielkiej grupy wchodzi m.in. *epanadiplosis*, *hyperbole* i *syncope*. Trzecia kategoria to figury o tej samej nazwie i identycznym znaczeniu zarówno w muzyce, jak i w retoryce – *bedeutungsgleiche*. Należą do nich m.in.: *anaphora*, *antitheton*, *aposiopesis*, *dubitatio*, *emphasis*, *exclamatio*, *gradatio*, *interrogatio*, *noema*, *pathopoeia*, *repetitio*. I w końcu ostatnia grupa – to figury istniejące tylko w retoryce klasycznej na płaszczyźnie tekstowej – *nur rhetorische*, nieposiadające swych odpowiedników wśród figur retoryczno-muzycznych. Do nich należą m.in.:

<sup>171</sup> Por. tamże, s. 86.

<sup>172</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 98.

<sup>173</sup> Por. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, dz. cyt., s. 109–120.

<sup>174</sup> Por. H.-H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg 1941.

<sup>175</sup> Por. tamże, s. 151–154.

*apostrophe, barbarismus, comparatio, digressio, paradigma, permissio, revocatio, synthesis, zeugma*<sup>176</sup>.

Unger wyłonił w ten sposób ok. 80 figur, które mogą zaistnieć na gruncie muzycznym. Podzielił je następnie na trzy kategorie:

- 1) *grammatikalische* (odnoszące się do intelektu);
- 2) *wortausdeutende* (interpretujące);
- 3) *affekthaltige* (wyrażające uczucia)<sup>177</sup>.

D. Bartel w swojej książce *Handbuch der musikalischen Figurenlehre* opisuje na podstawie literatury źródłowej najważniejsze figury retoryczno-muzyczne. Podczas ich definiowania odnosi się także do ich czysto retorycznego znaczenia, jakie miały w ujęciu Kwintyliana. Dotyczy to takich figur, jak: *anastrophe, antitheton, aposiopesis, asyndeton, catachresis, climax, congeries, contentio, contrapositio, dubitatio, ellipsis, emphasis, epanalepsis, epanodos, exclamatio, gradatio, homoiototon, homoioteleuton, hypallage, hyperbaton, hyperbole, hypotyposis, incrementum, interjectio, interrogatio, licentia, meosis, metalepsis, metonymia, mimesis, noema, parenthesis, paronomasia, parrhesia, pleonasmus, polysyndeton, praesumptio, prolepsis, regressio, suspensio, synathroismos, synecdoche, synonymia*<sup>178</sup>.

Bartel wskazuje także na postać Joachima Burmeistra (1564–1629), który jako pierwszy poruszył problem retoryki muzycznej w traktacie *Musica poetica* (1606)<sup>179</sup>. W odniesieniu do figur retoryczno-muzycznych używał on terminu *ornamenta* lub *figurae musicae*<sup>180</sup>. Wyróżnił ich trzy kategorie:

- 1) *ornamenta harmoniae*;
- 2) *ornamenta melodiae*;
- 3) *ornamenta tam harmoniae quam melodiae*<sup>181</sup>.

Do pierwszej grupy należą figury harmoniczne, występujące we wszystkich głosach jednocześnie (wertikalnie), takie jak: *fuga realis, metalepsis, apocope, noema, mimesis, auxesis, pathopoeia, hypotyposis, aposiopesis* i inne. Drugą

<sup>176</sup> Por. tamże, s. 64–67.

<sup>177</sup> Por. tamże, s. 92–93.

<sup>178</sup> D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, dz. cyt., s. 291–292.

<sup>179</sup> Por. tamże, s. 24–27.

<sup>180</sup> Por. J. Burmeister, *Musical poetics*, tłum. B.V. Rivera, New Haven–London 1993, s. 154.

<sup>181</sup> Por. D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, dz. cyt., s. 27. Por. także: J. Burmeister, *Musical poetics*, dz. cyt., s. 156.

grupę stanowią figury melodyczne, występujące w pojedynczych głosach (horyzontalnie), czyli: *palilogia*, *climax*, *parrhesia*, *hyperbole*, *hypobole* itp. Natomiast trzecią kategorię stanowią figury, które dotyczą podobnych lub identycznych zmian w poszczególnych głosach wpływających na harmonię. Do tej grupy należą: *congeries*, *fauxbourdon*, *anaphora* i *fuga imaginaria*<sup>182</sup>. Łącznie w traktacie Burmeistra można odnaleźć 26 omówionych figur<sup>183</sup>.

D. Bartel w pracy *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* podaje własną klasyfikację figur retoryczno-muzycznych. Wygląda ona następująco:

- 1) *figures of melodic repetition* (figury powtarzania melodycznego);
- 2) *figures of harmonic repetition; fugal figures* (figury powtarzania harmonicznego; figury nawiązujące do fugi);
- 3) *figures of representation and depiction* (figury przedstawienia i obrazowania);
- 4) *figures of dissonance and displacement* (figury dysonansu i przenoszenia);
- 5) *figures of interruption and silence* (figury przerywania i ciszy);
- 6) *figures of melodic and harmonic ornamentation* (figury ozdabiania melodycznego i harmonicznego);
- 7) *miscellaneous figures* (figury różne)<sup>184</sup>.

Odwołując się do traktatów historycznych, Bartel opisał w swoich dwóch książkach chyba największą ilość figur, jaką obecnie znamy. We wspomnianej pracy *Handbuch der musikalischen Figurenlehre* (ostatnie wydanie z 2010 r.) jest ich aż 200<sup>185</sup>, ale trzeba zaznaczyć, że podana suma to ilość figur wymienionych z nazwy. Niektórych jednak autor nie opisuje odrębnie, a jedynie przy okazji omawiania innej figury, ze względu na to samo lub zbliżone znaczenie, jak np. *catabasis* i *descensus*. Dlatego w rzeczywistości liczba precyzyjnie scharakteryzowanych figur jest mniejsza<sup>186</sup>.

W książce *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* Bartel koncentruje się na teoretykach, którzy akcentowali eksplikatywną rolę muzyki, widząc w niej pewien „rodzaj słowno-dźwiękowego

<sup>182</sup> Por. D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, dz. cyt., s. 27.

<sup>183</sup> Por. J. Burmeister, *Musical poetics*, dz. cyt., s. 154–197.

<sup>184</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica*..., dz. cyt., s. 444–448.

<sup>185</sup> Por. D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, dz. cyt., s. 295–303.

<sup>186</sup> Listę figur retoryczno-muzycznych wraz z ich klasyfikacją oraz krótkimi opisami zamieściłem w aneksie na s. 263–270.

«kazania»<sup>187</sup>. Działali oni przede wszystkim na obszarze niemieckojęzycznym i należeli do kręgu protestanckiego. Poza wspomnianymi już Burmeisterem i Matthesonem wymienia takich autorów, jak: J.G. Ahle, Ch. Bernhard, J.N. Forkel, T.B. Janovka, A. Kircher, J. Nucius, W.C. Prinz, J.A. Scheibe, M. Spiess, J. Thuringus, M.J. Vogt, E. Walther, J.G. Walther<sup>188</sup>.

Większość traktatów muzycznych (H.H. Eggebrecht mówi o 27 pracach 17 autorów) – wpisujących się w koncepcję *Figurenrenlehre* – świadczy o szerokim poparciu i ogólnej akceptacji retorycznego podejścia do muzyki<sup>189</sup>. Niestety rozwój nauki o figurach retoryczno-muzycznych był bardzo niejednorodny. Georg J. Buelow zauważa, że pomimo prób usystematyzowania rozległej terminologii oraz definiowania pojęć, u różnych teoretyków wciąż występują nieścisłości. Dlatego staje się rzeczą oczywistą, że nie ma jednej systematycznej doktryny barokowych figur muzycznych, pomimo częstych odniesień do istnienia takiego systemu, jakie można spotkać u A. Schweitzera, Manfreda Bukofzera i innych<sup>190</sup>. Rozbieżności występują nie tylko między wczesno- i późnobarokową *Figurenrenlehre*, ale również między autorami tego samego pokolenia. Pomimo dających się zauważyć różnic istnieją między nimi jednak pewne wspólne cechy pozwalające mówić o jednej ogólnej koncepcji. Daną figurę retoryczno-muzyczną postrzegano jako kunsztowny i ekspresyjny środek muzycznego wyrazu<sup>191</sup>.

Odniesienia do wcześniejszej koncepcji figur widać w traktatach Burmeistra, J. Nuciusa (ok. 1556–1620) i Joachima Thuringusa<sup>192</sup>. Koncentrowali się oni głównie na ekspresji tekstu zgodnie z jeszcze renesansowym ideałem artystycznym. Nucius i Thuringus łączyli figury muzyczne z odpowiednikami retorycznymi o wiele bardziej świadomie niż Burmeister<sup>193</sup>.

Athanasius Kircher (1601–1680) korzystał obficie ze zdobyczy, jakie wypracowali wcześniejsi teoretycy niemieccy i włoscy. W konsekwencji łączył ugruntowaną koncepcję niemiecką z empirycznym włoskim podejściem. Zaowocowało to położeniem akcentu na obrazowanie afektów<sup>194</sup>. W jednej

<sup>187</sup> T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, dz. cyt., s. 20.

<sup>188</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 93–164.

<sup>189</sup> Por. tamże, s. 84.

<sup>190</sup> Por. G.J. Buelow, *Rhetoric and music...*, dz. cyt., s. 263.

<sup>191</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 84.

<sup>192</sup> J. Thuringus był autorem traktatu *Opusculum bipartitum* (Berlin 1624). Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 104.

<sup>193</sup> Por. tamże, s. 84–85.

<sup>194</sup> Por. tamże, s. 85.

ze swoich ksiąg nawoływał, „by słowa trafnie, prozodycznie dostosować do muzyki”<sup>195</sup>. Nie chodziło mu jedynie o oprawę retoryczną poszczególnych słów, ale również o dostrzeżenie kontekstu, w jakim zostały użyte<sup>196</sup>.

Umacniająca się relacja między muzyką a retoryką, jak i nacisk na afektywną naturę figur retoryczno-muzycznych, trwały aż do połowy XVIII wieku. Johann Georg Ahle (1651–1706) tłumaczył figury w czysto retorycznym kontekście, skupiając się na figurach literackich znajdujących się w tekście kompozycji. Twierdził, że prawie każda z nich może otrzymać muzyczną interpretację. Mauritius J. Vogt (1669–1730) podkreślał natomiast, że figury retoryczno-muzyczne powinny żywo obrazować nie tylko afekty, ale i „idee” zawarte w tekście<sup>197</sup>. Wielu teoretyków w swojej klasyfikacji akcentowało jakiś istotny element: wyrażanie afektów (Kircher), ornamentacje (Wolfgang Caspar Printz), używanie dysonansów (Bernhard) i figur retorycznych (Ahle)<sup>198</sup>. Johann Gottfried Walther (1684–1748) zgromadził w swoim *Musikalisches Lexicon* terminy i definicje figur retoryczno-muzycznych, porządkując różne sposoby postrzegania *Figurenrennlehre*.

Johann Adolf Scheibe (1707–1776) łączył swoje założenia bardzo ściśle z retorycznymi zasadami. Wzorując się bezpośrednio na dziele J. Ch. Gottscheda *Versuch einer critischen Dichtkunst* (1730), traktował figury jako właściwy język uczuć. Uważał, że zarówno literackie, jak i muzyczne środki ekspresji wyrastają ze wspólnego afektu. W myśli tego teoretyka źródłem figury muzycznej nie był już zatem sam tekst, ale afekt, co stanowiło wyraźną zapowiedź odchodzenia od ideałów *musica poetica*<sup>199</sup>.

Ta tendencja uwidoczniła się jeszcze bardziej w poglądach Johanna N. Forkla (1749–1818). Wprawdzie wysoko cenił on muzyczną retorykę, ale – znamienne – swoje opinie na temat figur zawarł nie w słowniku muzycznym czy traktacie o kompozycji, lecz w przedmowie do historii

<sup>195</sup> A. Kircher, *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni. Musurgia powszechna czyli wielka sztuka brzmień zgodnych i niezgodnych [Z księgi VII]*, [w:] *Muzyk doskonały*, red. i tłum. A. Szwejkowska, Kraków 1995, s. 77.

<sup>196</sup> Jako przykład posłużę się cytatem z jego dzieła: „Ostatnio przeglądałem kompozycję do słów: «Otrze Bóg wszelką łzę z oczu ich, gdzie żadnego smutku, płaczu ani bólu» itd. (Ap 21,4), gdzie autor zatrzymuje się najbardziej przy słowach «łzy, smutek, ból», na wszelki sposób zabiegając, by clausulę tę bardzo smutną uczynić. Któż nie widzi w tych zabiegach bardzo ciężkiego błędu w rozeznaniu. Nie mogę bowiem pojąć, co miałyby łzy, co ból, co smutek do niezmiernych radości niebieskiej ojczyzny, wesołości duchów błogosławionych i powszechnego szczęścia”. Tamże, s. 77.

<sup>197</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 85.

<sup>198</sup> Por. tamże, s. 85–86.

<sup>199</sup> Por. tamże, s. 86.

muzyki<sup>200</sup>. Twierdził, że figury retoryczne „leżą w sercu natury ludzkiej, i w zwyczajnej mowie są pierwszymi wyrażeniami znanymi niewykształconemu «Naturmensch» (dziecku natury). (...) Bez wątpienia, niektóre z nich były w ten sam sposób pierwszymi formami ekspresji muzycznej”<sup>201</sup>. Ta estetyka, podkreślająca jedynie naturalne zdolności człowieka, doprowadziła w końcu do odrzucenia założeń *musica poetica* wraz z jej ekspresyjnymi środkami. Naturalne i subiektywne wyrażanie indywidualnych uczuć stanowiło znamieny znak już oświeceniowej estetyki *Empfindsamkeit*, która nie pozwalała na obiektywne wyrażanie ogólnie przyjętych afektów. Z czasem barokowa retoryka – *musica poetica* – wraz z koncepcją figur retoryczno-muzycznych straciła na swej aktualności i istotności<sup>202</sup>.

Należy zaznaczyć, że żaden z wymienionych teoretyków barokowych nie przedstawił całościowego systemu prezentacji poszczególnych figur, dlatego kompletna wiedza dotycząca ich znaczenia i zastosowania wylania się dopiero jako suma wszystkich ujęć znajdujących się w traktatach, które często wzajemnie się uzupełniają<sup>203</sup>. Istniejące źródła odsłaniają najważniejsze aspekty myśli z zakresu muzycznej *Figurenlehre* XVII i XVIII wieku. Unger ramy czasowe największego rozkwitu oracji muzycznej przyjmował na lata 1599–1788, wyznaczone datami ukazania się dwóch „granicznych” traktatów autorstwa J. Burmeistra (*Hypomnematum musicae poeticae*) i J.N. Forkla (*Allgemeine Geschichte der Musik*)<sup>204</sup>.

## F. POZOSTAŁE ELEMENTY SZTUKI KOMPOZYTORSKIEJ

Obok omówionych afektów, toposów i figur retoryczno-muzycznych doniosłe znaczenie miały także tonacje ze względu na ich wartość afektywno-retoryczną. W pracy nie będę dokładnie omawiał całej teorii *modi*, z ich genezą, rozwojem historycznym i wpływem na ukształtowanie się systemu tonalnego<sup>205</sup>. Przedstawię natomiast charakterystykę głównych tonacji, dokonaną przez

<sup>200</sup> Por. tamże, s. 87.

<sup>201</sup> J.N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788, s. 54; cyt za: D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 88–89.

<sup>202</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 89.

<sup>203</sup> Por. T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, dz. cyt., s. 21.

<sup>204</sup> Por. H.-H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik...*, dz. cyt., s. 34–35.

<sup>205</sup> Informacje na ten temat można odnaleźć w książce: J. Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Toruń 2002, s. 9–70.

Matthesona w trzeciej części traktatu *Das neu-eröffnete Orchestre* z 1713 roku, w rozdziale *Von der Musicalischen Tobne. Eigenschafft und Würckung in Ausdrückung der Affecten* (*O właściwościach tonacji muzycznych i ich skutkach dla wyrażania afektów*)<sup>206</sup>. Należy pamiętać, że stosowane powszechnie w baroku sposoby strojenia instrumentów powodowały jeszcze większe zróżnicowanie brzmienia poszczególnych tonacji, niż miało to miejsce po ugruntowaniu się temperacji równomiernej. Pomijam sprawy dotyczące używania strojów nierównomiernie temperowanych oraz ich wpływu na dobór odpowiedniej tonacji przez kompozytora, odsyłając jednocześnie do literatury fachowej<sup>207</sup>.

**Tabela 4. Matthesonowska charakterystyka tonacji**<sup>208</sup>

TONACJA	CHARAKTERYSTYKA
C-dur	dość ordynarna, nieokrzesa i zuchwała, o aroganckim i bezczelnym charakterze, wyrażająca śmiałość, niepohamowaną radość;
c-moll	posiada niezwykle przyjemny, ale też bolesny i smutny charakter;
D-dur	jest z natury nieco ostra i uparta;
d-moll	nabożna, pokorna, cicha i spokojna, doniosła, przyjemna, miła, bardziej potoczysta niż podrywająca;
Es-dur	poważna, ma w sobie dużo patosu, nienawidząca wystawności i zmysłowości;
E-dur	pełna rozpaczy lub wyrażająca śmiertelny smutek, nie mający sobie równych, sposobna do wyrażania bezsilnych i pozbawionych nadziei uczuć, może być przyrównana do fatalnego rozdziału duszy z ciałem;
e-moll	wyraża uczucia, które się odczuwa, kiedy jest się zamyślonym, smutnym lub rozżalonym, niezbyt wesoła, raczej żalosa, ale też płynie z niej pocieszająca nadzieja;
F-dur	przedstawia najpiękniejsze na świecie odczucia;
f-moll	łagodna i spokojna, jednak głęboka i ciężka, trochę smutku przekształca w śmiertelną trwożę;
fis-moll	wyraża wielkie zasmucenie, wpływające jednak z zakochania, a nie ze śmierci;
G-dur	posiada wiele znaczeń, jest schlebiająca i wymowna, błyszcząca, wyróżniająca się, wywołuje nie tylko uczucia poważne, ale też radość;

<sup>206</sup> Por. J. Mattheson, *Von der Musicalischen Tobne. Eigenschafft und Würckung in Ausdrückung der Affecten*, [w:] tenże, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, s. 231–253.

<sup>207</sup> Por. P.-Y. Asselin, *Musique et tempérament*, Paris 1983.

<sup>208</sup> Por. R. Wustmann, *Tonartensymbolik zu Bachs Zeit*, „Bach-Jahrbuch” 1911, nr 8, s. 61–73.

TONACJA	CHARAKTERYSTYKA
g-moll	najpiękniejsza tonacja, dość poważna, pomieszana z wdziękiem i uprzejmością, czuła, zadowolona, wyrażająca powściągliwą skargę i utemperowaną radość;
A-dur	bardzo wzruszająca i przejmująca, wyraża smutek i skargę, wywołuje uczucia raczej żalodne i smutne, niż radosne;
a-moll	nieco żalcząca się, czcigodna i spokojna, zapraszająca do spania, ale nie nieprzyjemna;
B-dur	bardzo wyborna, bez afektu;
H-dur	przykra, twarda, nieprzyjemna i szorstka, wyraża desperację;
h-moll	dziwna, posępna, ponura i melancholijna.

Źródło: A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha. Próba rekonstrukcji procesu przygotowania oracji muzycznej*, Poznań 2003, s. 101.

Potwierdzenie tej charakterystyki odnajdujemy w *Pasji według św. Jana* J.S. Bacha, gdzie chór *Lasset uns den nicht zerteilen* (nr 54) przedstawiający kłótnię żołnierzy o szatę Chrystusa został skomponowany w tonacji C-dur, natomiast refleksyjna aria *Es ist vollbracht* (nr 58) – w tonacji h-moll.

Obok wyżej wymienionych tonacji, które pomagały wyrazić poszczególne afekty, istniały jeszcze inne środki mające wpływ na kształt wymowy retorycznej dzieła muzycznego. Należały do nich interwały. Ich znaczenie związane było ze wspomnianą wcześniej teorią „tchnień życiowych” lub z symboliką liczb. Zgodnie z teorią Kartezjusza interwały – podobnie jak „tchnienia” – mają charakter „kurczący” bądź „rozprężający”<sup>209</sup>. Dlatego „interwał sekundy małej powoduje najwolniejszy ruch tchnień życiowych. Szybkość tego ruchu wzrasta wraz z postępującą doskonałością interwałów – począwszy od sekundy wielkiej, przez tercję małą, tercję wielką, kwartę, kwintę, aż do oktawy (seksty i septymy stanowią przewroty tercji i sekund) – i prowadzi do odczuwania afektów radosnych”<sup>210</sup>. Wynika z tego, że „wielkie interwały oddziałują radośnie, małe – smutno [...]. Nośnikami afektów radosnych są przede wszystkim oktawa, kwinta i tercja wielka. Te trzy interwały tworzą trójdźwięk dury [...], najstosowniejszy do wyrażania uczuć radosnych. [...] Trójdźwięk molowy [...] wzbudza smutek i melancholię, podobnie jak obie seksty, puste kwinty i septymy”<sup>211</sup>.

<sup>209</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 103.

<sup>210</sup> Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach...*, dz. cyt., s. 115.

<sup>211</sup> Tamże, s. 115–116.

Ogromne znaczenie posiadały dysonanse. Tryton kojarzono z symbolem szatana (*diabolus in musica*)<sup>212</sup>, a innym silnie oddziałującym na słuchacza dysonansem była sekunda mała. Ze swej natury ma ona smutny charakter, dlatego pochod sekund małych, zarówno wznoszący, jak i opadający, wzmacnia wrażenie smutku. Wiedział o tym bardzo dobrze Bach, stosując ten interwał w scenach obrazujących lament. Za wyjątkowy przykład może posłużyć fragment *Pasji według św. Jana*, w którym Ewangelista opisuje płacz św. Piotra (recytatyw *Er leugnete aber und sprach* – nr 18). Kompozytor zastosował tutaj figurę retoryczno-muzyczną *pathopoeię*, wykorzystującą następstwo półtonów w górę i w dół, przez co wyraził silne napięcie bólu i rozpacz<sup>213</sup>.

**Tabela 5. Charakterystyka interwałów pod względem ich ekspresji zaproponowana przez Johanna Philippa Kirnbergera (1721–1789)**

LP.	INTERWAŁ	KIERUNEK WZNOŚĄCY	KIERUNEK OPADAJĄCY
1.	sekunda zwiększona	niepokojąca	ekstremalnie smutna
2.	sekunda mała	smutna	przyjemna
3.	sekunda wielka	przyjemna i patetyczna	poważna, spokojna
4.	sekunda zwiększona	tęskna	skarżąca się, czuła
5.	tercja zmniejszona	—	bardzo bolesna, smutna
6.	tercja mała	smutna, bolesna	spokojna, powściągliwa, pogodna
7.	tercja wielka	rozradowana	patetyczna albo melancholijna
8.	kwarta zmniejszona	bolesna, skarżąca się	bolesna, niepokojąca
9.	kwarta mała	radosna	spokojna, zadowolona
10.	kwarta wielka	smutna	bardzo przygnębiająca
11.	kwarta zwiększona	gwałtowna	smutna, ponura
12.	kwinta mała	delikatna, błagalna	błagalna
13.	kwinta fałszywa	czarująca, błagalna	błagalna
14.	kwinta czysta	radosna, odważna	zadowolona, uspokajająca
15.	kwinta zwiększona	niepokojąca	przerażająca (tylko w basie)

<sup>212</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., 103.

<sup>213</sup> Por. E. Zavorský, *J.S. Bach*, tłum. M. Erhardt-Gronowska, Kraków 1985, s. 274–275.

LP.	INTERWAŁ	KIERUNEK WZNOŚĄCY	KIERUNEK OPADAJĄCY
16.	seksta mała	bolesna, błagalna, albo też schlebająca	przygnębiająca
17.	seksta wielka	zabawna, porywczą, gwałtowna	niewielce zatrważająca
18.	seksta zwiększona	(nie występuje w melodii)	(nie występuje w melodii)
19.	seksta zmniejszona	bolesna	jęcząca
20.	septyma mała	czuła, smutna, także niezdecydowana	niewielce zatrważająca
21.	septyma wielka	gwałtowna, wściekła, rozpaczliwa	bardzo przerażająca
22.	oktawa	radosna, brawurowa, pobudzająca	bardzo uspokajająca

Źródło: opracowanie własne za: J. Ph. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, cz. 2, Berlin 1776–9, reprint Olms 1988, s. 103–104.

Rodzi się pytanie, jaka jest różnica pomiędzy małą a wielką kwartą, czy między małą a „fałszywą” kwintą. Kirnberger wyjaśnia to wskazując, że melodycznie kwinta zmniejszona zbudowana na drugim stopniu gamy molowej tworzy efekt odmienny niż kwinta zmniejszona zbudowana na dźwięku prowadzącym gamy durowej. Kwarta zwiększona – lub tryton – odpowiada dźwiękom f–h w tonacji C-dur, „fałszywa” kwinta jest jej przewrotem h–f. Wielka kwarta odpowiada dźwiękom f–h w tonacji a-moll, a mała kwinta jest jej przewrotem h–f. Natomiast mała kwarta, znana współcześnie jako kwarta czysta, odpowiada dźwiękom f–b<sup>214</sup>.

Problematyka interwałowa znajduje także odbicie w refleksji natury filozoficznej. Kosmo-teologiczne rozumienie teorii muzyki niemal od samego początku próbowało zdefiniować relacje pomiędzy interwałami a ich boskim pochodzeniem. Tematyka ta była również podejmowana przez niemieckich barokowych kompozytorów i teoretyków muzyki. Andreas Werckmeister (1645–1706) scharakteryzował teologiczne znaczenie niektórych interwałów w następujący sposób:

- unison odzwierciedlał doskonałość Boga, który jest prapoczątkiem wszelkiego stworzenia;
- oktawa oznaczała relację Ojca i Syna;
- kwinta uosabiała Ducha Świętego;
- tercja mała została pozbawiona boskiego odniesienia<sup>215</sup>.

<sup>214</sup> Por. tamże.

<sup>215</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 14–15.

Kolejnym środkiem retorycznym używanym przez kompozytorów barokowych były liczby. Poszczególnym liczbom (podobnie jak i interwałom) przypisywano symboliczne znaczenie odnoszące się najczęściej do Boga i Jego stworzenia. Istotną rolę odgrywała liczba jeden, będąca symbolem niepodzielnej jedności, czyli Boga<sup>216</sup>. Podobne znaczenie posiadały: liczba trzy jako symbol Trójcy Świętej, oraz siedem – wskazująca na świętość spraw i doskonałość Boga<sup>217</sup>. Ze zjawiskiem wykorzystania symboliki liczb mamy do czynienia wówczas, gdy liczba policzalna i dająca się jasno wyodrębnić w utworze, ma zamierzone przez kompozytora zastosowanie. Przykładem tego typu może być w twórczości Bacha<sup>218</sup> liczba trzynaście, symbolizująca śmierć i narodziny, zmianę i nowy początek po końcu<sup>219</sup>. W *Pasji według św. Jana* występuje właśnie trzynaście różnych wypowiedzi tłumu, czyli chórów turby, przepojonych nienawiścią prowadzącą w konsekwencji do skazania Chrystusa na śmierć.

Innym rodzajem symboliki liczb zastosowanej przez Bacha jest jej forma liczbowo-literowa. Każdej literze alfabetu odpowiada określona liczba: A=1, B=2, C=3 itd., przy czym I i J (=9), a także U i V (=20) uważane są za jedną literę. Liczba 14 może zatem oznaczać nazwisko Bach (2+1+3+8), liczba 41 – J.S. Bach (9+18+14), a 158 – rozpisane imię i nazwisko: Johann Sebastian Bach<sup>220</sup>. Co ciekawe, liczba 29 wynikająca z inicjałów kompozytora: J.S.B. to równocześnie suma liter: S.D.G. – *Soli Deo Gloria*<sup>221</sup>.

<sup>216</sup> Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i red. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 43.

<sup>217</sup> Szczegółowych przykładów zastosowania symboli liczbowych w czwartej Ewangelii dostarcza komentarz: S. Mędała, *Ewangelia według Świętego Jana*, cz. 1, rozdziały 1–12, [w:] *Nowy komentarz biblijny*, red. A. Paciorek, R. Bartnicki, T. Brzegowy, *Nowy Testament*, t. IV, Częstochowa 2010, s. 50–52.

<sup>218</sup> Bachowskie symbole liczbowe nazywane „świętymi liczbami» biblijnego i kościelnego dziedzictwa: „1 – Bóg, Jedność; 2 – Syn Boży; 3 – Trójca Święta, Bóg; 4 – Ziemia, świat; 5 – Szatan, diabeł, zły; 6 – Stworzenie; 7 – Wszechświat, Duch Święty i Jego siedem darów; 8 – Nieskończoność, wieczność; 10 – Prawo Boże; 11 – Przekroczenie przykazań, grzech; 12 – Chrystus, Apostołowie, Kościół, Wieczne miasto; 13 – Śmierć; 17 – Zbawienie, spokój wieczny; 19 – Sąd i tron Boga; 24 – Liczba Starców przed tronem Boga (Ap 4); 40 – Pokuta, zadośćuczynienie; 77 – Człowieczeństwo Chrystusa jako 77. członka z pokolenia Adama (Łk 3,23); 144 – Liczba wybranych, 144 tysiące przeznaczonych do Wiecznego Królestwa (Ap 14); 153 – Liczba złowionych ryb (J 21,11) jako symbol ludzi przeznaczonych do zbawienia; 601 – Liczba lat życia Noego w czasie wyjścia z Arki (Rdz 8,13)”. L. Prautzsch, *Die verborgene Symbolsprache Johann Sebastian Bachs*, Kassel 2004, s. 103.

<sup>219</sup> Por. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 227.

<sup>220</sup> Por. C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, tłum. D. Lachowska, Warszawa 1992, s. 115–117.

<sup>221</sup> Por. L. Prautzsch, *Die verborgene Symbolsprache...*, dz. cyt., s. 105.

Muzycznym odbiciem zastosowania takiej metody może być opracowanie chorału *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (lub: *Vor deinen Thron tret ich hiermit*). We wszystkich śpiewnikach pierwsza linijka melodii składa się z 11 dźwięków, a cała melodia – z 36, natomiast w opracowaniu Bacha pierwsza linijka liczy 14 dźwięków, natomiast cała melodia – 41<sup>222</sup>. Możemy zatem spotkać w jego twórczości fragmenty czy wręcz całe kompozycje, gdzie zakodowany został szyfr liczbowy, którego właściwe odczytanie pozwalałoby na odkrycie dodatkowego sensu. Chociaż takie założenia wydają się być prawdopodobne, to jednak powinno się zachować dystans do tego rodzaju spekulacji, ponieważ nie można udowodnić, czy Bach świadomie posługiwał się kodem liczbowym.

Na zakończenie opisu przedstawiającego różnego rodzaju środki, jakimi dysponował kompozytor w okresie baroku, chciałbym zaznaczyć, że właśnie wówczas zaczęto nadawać instrumentom muzycznym znaczenie retoryczno-symboliczne i klasyfikować je pod względem możliwości wywoływania afektów. I tak np. flety kojarzono z anturazem pasterskim, a violę da gamba – z refleksją czy melancholią<sup>223</sup>. Potwierdzeniem takiego traktowania instrumentów mogą być arie z *Pasji według św. Jana*, gdzie głosowi wokalnemu towarzyszy inny instrument (lub instrumenty) solowy<sup>224</sup>. Takie traktowanie instrumentów sugeruje nadawanie im przez Bacha swoistych cech języka retorycznego, np. trąbka wyraża radość, gamba – smutek<sup>225</sup>. Poza tym nie sposób pominąć faktu, że najbardziej interesującą formą wypowiedzi retorycznej był dialog (rozmowa, dyskusja). Dlatego w *Pasji według św. Jana* obsadę arii stanowił najczęściej głos wokalny korespondujący z głosem instrumentalnym.

\* \* \*

Podsumowując rozważania na temat barokowych środków muzycznego wyrazu, chciałbym zwrócić uwagę, że scharakteryzowane przeze mnie toposy, afekty, figury retoryczno-muzyczne nie były oczywiście jedynymi środkami

<sup>222</sup> Por. tamże.

<sup>223</sup> Istnieją publikacje na temat symboliki niektórych instrumentów. Np. viola da gamba ze względu na związane progi i sposób jej trzymania między kolanami symbolizuje w arii *Es ist vollbracht* poniżonego i związanego Chrystusa. Por. L. Prautzsch, *Bibel und Symbol in den Werken Bachs*, Schwerin 2000, s. 95.

<sup>224</sup> Por. N. Harnoncourt, *Dialog muzyczny*, tłum. M. Czajka, Warszawa 1999, s. 224.

<sup>225</sup> Katalog oryginalnych instrumentów Bacha, ich charakterystykę oraz zdjęcia znaleźć można w: *Instrumente in den Werke Johann Sebastian Bachs*, [w:] *300 Jahre Johann Sebastian Bach...*, dz. cyt., s. 270–382.

służącymi do przekazu treści, ale należy je postrzegać jako elementy wyróżniające epokę i nieposiadające wyraźnej kontynuacji w historii muzyki. Omówiłem je przede wszystkim dlatego, że odgrywały ważną rolę w twórczości J.S. Bacha. Mielibyśmy jednak błędne wyobrażenie, uważając, że podczas komponowania zaopatrywał on określony tekst tylko w toposy, figury retoryczno-muzyczne itp. Taka praca nie byłaby niczym nadzwyczajnym i mogłaby stać się udziałem niejednego kompozytora. Geniusz twórczy Bacha wyróżnia się oryginalnością i najwyższym kunsztem podstawowych elementów warsztatu, takich jak: kształtowanie linii melodycznej, harmonia, mistrzowskie prowadzenie głosów w polifonii. Omówię je dokładnie w trzech ostatnich rozdziałach podczas analizy wybranych fragmentów *Pasji według św. Jana*. Zanim to jednak nastąpi, właściwe wydaje się wprowadzenie w duchowość protestancką, oddziałującą znacząco na ówczesną myśl estetyczną – w tym muzyczną – w Niemczech, a w konsekwencji na postawę twórczą samego Bacha.

# Rozdział

## II

### TEOLOGIA PROTESTANCKA A TWÓRCZOŚĆ BACHA

Kultura protestancka jest od samego początku integralnie związana z muzyką. Ważna pozycja tej dziedziny sztuki w Kościele luterańskim została ugruntowana przez jego założyciela<sup>1</sup>. Luter, któremu przypisuje się autorstwo kilkudziesięciu pieśni religijnych<sup>2</sup>, miał do niej szczególny stosunek. Świadczą o tym jego słowa: „Po teologii przyznaję muzyce najwyższe miejsce i największy honor”<sup>3</sup>. „W sumie, obok Słowa Bożego, szlachetna sztuka muzyki jest najwspanialszym skarbem na tym świecie”<sup>4</sup>. Uważał, że muzyka jest darem Bożym, ponieważ posiada niezwykłą moc oddziaływania<sup>5</sup>. W jego *Encomion musices* czytamy: „Muzyka rządzi wszystkimi wzruszeniami serca, nic na świecie nie może lepiej niż muzyka pobudzać smutnych do radości, radosnych uczynić smutnymi, trwożliwym dodać śmiałości, wyniosłych skłonić do pokory, zmniejszać zazdrość i nienawiść”<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Por. P. Plinta, *Ks. dr Marcin Luter i muzyka, „Z problemów reformacji”* 1993, nr 6, s. 122–131. Por. także: F. Blume, *Gebichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1965, s. 5–75.

<sup>2</sup> Luter jest autorem co najmniej 37 tekstów do pieśni, których melodie prawdopodobnie także sam skomponował. Por. P. Poźniak, *Luter Marcin*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. V, Kraków 1997, s. 440.

<sup>3</sup> M. Luter, niedokończony esej o muzyce z 1541 r., cyt. za: D. Bartel, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln–London 1997, s. 4.

<sup>4</sup> M. Luter, przedmowa do: G. Rhau, *Symphoniae* (1538), cyt. za: D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt.

<sup>5</sup> Por. J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997, s. 61.

<sup>6</sup> M. Luter, *Encomion musices* (1538), cyt. za: P. Plinta, *Ks. dr Marcin Luter i muzyka*, dz. cyt., s. 123.

W jego pismach można odnaleźć także wypowiedzi dotyczące powiązań muzyki z teologią. W odniesieniu do pierwszej z nich pisał: „Tylko ona zdziałać może to, do czego zazwyczaj zdolna jest wyłącznie teologia, to znaczy budzić pokój i pogodne usposobienie. Jest to niechybny znak, że diabeł przy dźwiękach muzyki pierzcha nieomal tak, jak przy słowach teologii”<sup>7</sup>. Zdaniem reformatora przy pomocy muzyki można w naturalny sposób głosić Ewangelię, ponieważ – zgodnie z jego powiedzeniem – „nuty ożywiają tekst”<sup>8</sup>. Dowodem na to są liczne fragmenty Pisma Świętego posiadające muzyczny charakter: „(...) nie mylili się Ojcowie i prorocy, kiedy sądzili, że nic nie jest tak bardzo związane ze Słowem Bożym, jak muzyka. To dlatego mamy tak wiele śpiewów i psalmów, w których na duszę słuchacza oddziałują jednocześnie i słowo, i dźwięk”<sup>9</sup>.

Swoimi poglądami Luter zapisał się w historii jako animator muzyki liturgicznej, a jego założenia stanowiły w dużej mierze podstawę dla kształtowania się ewangelickiej muzyki religijnej niemieckiego baroku. W tym okresie niektóre ośrodki dbały niezwykle pieczołowicie o kontynuowanie myśli reformatora w sprawach muzyki. Na mapie takich miejsc znalazł się Lipsk, który w XVIII wieku był ważnym ośrodkiem kulturalnym Europy, z najbardziej prestiżowym uniwersytetem w Niemczech<sup>10</sup>. Dla muzycznego rozwoju tego miasta duże znaczenie miała pozycja kantora kościoła św. Tomasza, ponieważ pełniący tę funkcję wyznaczali kanon muzyki liturgicznej i byli wyrazicielami aktualnych tendencji w muzycznej stylistyce<sup>11</sup>. Należy podkreślić, że obsadzenie tego stanowiska posiada swoją historyczną ciągłość<sup>12</sup>. To właśnie dzięki

<sup>7</sup> M. Luter, *Briefwechsel* 5, cyt. za: J. Waloszek, *Teologia muzyki...*, dz. cyt., s. 63.

<sup>8</sup> M. Luter, *Tischreden* 2, cyt. za: J. Waloszek, *Teologia muzyki...*, dz. cyt., s. 65–66.

<sup>9</sup> M. Luther, *Werke. Gesamtausgabe* (WA 50), cyt. za: J. Waloszek, *Teologia muzyki...*, dz. cyt., s. 66.

<sup>10</sup> Por. Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczony*, tłum. B. Świdarska, Warszawa 2011, s. 238.

<sup>11</sup> Osoby zatrudniane na stanowisko kantora zazwyczaj posiadały wykształcenie uniwersyteckie i należały do elity intelektualnej, przez co cieszyły się dużym autorytetem. Por. M. Walter-Mazur, *Motet madrygałowy w protestanckich Niemczech I połowy XVII wieku*, Poznań 2004, s. 92.

<sup>12</sup> Protestanczy kantorzy kościoła św. Tomasza w Lipsku do 1800 r.: „1519–1520 Georg Rhau; 1540–1549 Ulrich Lange; 1549–1551 Wolfgang Figulus; 1553–1594 Valentin Otto; 1594–1615 Seth Calvisius; 1616–1630 Johann Hermann Schein; 1631–1657 Tobias Michael; 1657–1676 Sebastian Knüpfer; 1677–1701 Johann Schelle; 1701–1722 Johann Kuhnau; 1723–1750 Johann Sebastian Bach; 1750–1755 Johann Gottlob Harter; 1756–1789 Johann Friedrich Doles; 1789–1800 Johann Adam Hiller”. Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach...*, dz. cyt., s. 304.

poparciu samego Lutra objął je w 1518 lub 1519 roku Georg Rhau<sup>13</sup> i od tego czasu posada ta zaczęła uchodzić za jedną z najbardziej liczących się w życiu muzycznym kraju<sup>14</sup>. W 1723 roku otrzymał ją J.S. Bach<sup>15</sup>.

## A. BACH WOBEC ORTODOKSJI PROTESTANCKIEJ

Postawa Bacha, jaką zajmował wobec burzliwych przemian religijnych na przełomie XVII i XVIII wieku, jest bardzo ciekawa ze względu na jej unifikacyjny charakter, dający się zauważyć w jego twórczości. Najwięcej informacji czerpiemy z zachowanych źródeł obejmujących dzieła teologiczne, które były w posiadaniu kompozytora. W bibliotece Bacha odnaleźć można książki należące zarówno do kanonu teologii luterańskiej, jak i szeroko rozumianej tzw. literatury pobożnościowej czy pietystycznej. Znajdujące się tam dzieła wydawane były w czasach, kiedy protestantyzm znajdował się w kulminacyjnej fazie ortodoksji luterańskiej, przypadającej na lata 1600–1685<sup>16</sup>. Czołowym przedstawicielem teologii był wówczas szanowany profesor uniwersytetu w Wittenberdze – Abraham Calovius.

Zanim scharakteryżuję inwentarz biblioteczny Bacha, na podstawie którego będę próbował ukazać elementy mające największy wpływ na posiadane przez kompozytora przekonania religijne, chciałbym przedstawić kilka istotnych faktów dotyczących jego historii oraz znajdujących się tam dzieł<sup>17</sup>. Otóż informacje na temat zbiorów teologicznych czerpiemy z zachowanego rejestru notarialnego, który został sporządzony mniej więcej cztery miesiące po śmierci

<sup>13</sup> Por. tamże oraz: P. Maculewicz, *Rhau Georg*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM...*, dz. cyt., t. VIII, Kraków 2004, s. 377.

<sup>14</sup> Por. P. Plinta, *Ks. dr Marcin Luter i muzyka*, dz. cyt., s. 129.

<sup>15</sup> Por. *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, red. A. Glöckner, Leipzig 2008, s. 31.

<sup>16</sup> Etapy rozwoju ortodoksji luterańskiej posiadają pewną zbieżność pod względem chronologicznym z podziałem epoki baroku w historii muzyki. W ortodoksji luterańskiej wyróżniamy: *Frühorthodoxie* (1580–1600); *Hochorthodoxie* (1600–1685) oraz *Spätorthodoxie* (1685–1730). Por. S. J. Koza, *Ortodoksja*, III. *W Kościołach i wspólnotach protestanckich*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XIV, red. E. Gigilewicz, Lublin 2010, szp. 838. W muzyce natomiast przyjmuje się umownie następujący podział na: wczesny barok (1580–1630); środkowy barok (1630–1680), późny barok (1680–1730). Por. M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, tłum. E. Dziębowska, Kraków 1970, s. 34–37. Por. także: D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998, s. 17–23.

<sup>17</sup> Spis dzieł teologicznych z biblioteki Bacha zamieściłem w aneksie na s. 261–262.

kompozytora. Spis ten nie zachował się w oryginale, lecz w ręcznie sporządzonej kopii odnalezionej przez Gustava Wustmanna w 1870 roku w rejestrze Sądu Rejonowego miasta Lipska: *Specificatio der Verlassenschaft des am 28. July 1750 seel. verstorbenen Herrn Johann Sebastian Bachs weyl. Cantoris an der Schule zu St. Thomae*<sup>18</sup>. Dokument ten posiada 12 rozdziałów obejmujących szczegółowy opis spadku po Bachu, m.in. ilość pozostawionych pieniędzy, rodzinne srebra, instrumenty muzyczne, ubrania itd. Rozdział 12. obejmuje tzw. duchowe książki – *Cap. XII. An Geistlichen Büchern*<sup>19</sup>. Niektóre z wymienionych tutaj pozycji nie posiadają dokładnego opisu autora, a niekiedy nawet pełnego tytułu. Całość stanowią 52 dzieła obejmujące niekiedy kilka tomów, co daje łącznie 83 pozycje<sup>20</sup>. Każda z nich posiada dodatkowo oszacowaną wartość<sup>21</sup>. Stosunkowo niska cena księgozbioru („37 Talaren, 17 Groschen”<sup>22</sup>) świadczy o tym, że zainteresowanie literaturą religijną, wydawaną w tzw. szczytowym okresie świetności teologii luterańskiej, traciło w połowie XVIII wieku swoje znaczenie<sup>23</sup>.

Z przedstawionych powyżej informacji wynika, że bibliotekę Bacha stanowił bogaty – jak na ówczesne czasy – księgozbiór dzieł o charakterze religijnym. Spośród dwudziestu kilku autorów znajdujemy tu takich teologów, jak: Luter, Philipp Jacob Spener, Calovius. Szczegółowy katalog został przedstawiony w książce Robina A. Leavera *Bachs Theologische Bibliothek*<sup>24</sup>. W bogatym księgozbiorze Bacha znajduje się Biblia Lutra – figurująca w opracowanym przez Leavera spisie jako: *Calov, „Schriften”, 3 vols.*<sup>25</sup> – która stanowi główny punkt odniesienia moich analiz teologicznych. Zredagował ją wspomniany już Calovius, wybitny niemiecki teolog luterański, żyjący w latach 1612–1686<sup>26</sup>.

<sup>18</sup> Por. J. Wallmann, *Theologie und Frömmigkeit im Zeitalter des Barock*, Tübingen 1995, s. 126.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Trzeba pamiętać, że dzieła teologiczne stanowiły pewien wycinek ze zbiorów Bacha. Oprócz nich posiadał również współczesną literaturę, np. prace Ch. Wolffa, G. W. Leibniza i innych, które zostały zabrane przez jego synów. Por. tamże, s. 137.

<sup>21</sup> Por. tamże, s. 126.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Por. tamże.

<sup>24</sup> Por. R.A. Leaver, *Bachs Theologische Bibliothek*, Stuttgart 1983, s. 13, 14. Por. także: J. Wallmann, *Theologie und Frömmigkeit im Zeitalter des Barock*, dz. cyt., s. 124–143.

<sup>25</sup> R.A. Leaver, *Bachs Theologische Bibliothek*, dz. cyt., s. 13.

<sup>26</sup> Był wybitnym niemieckim przedstawicielem luterańskiej teologii ortodoksyjnej. Najpierw kształcił się w Królewcu, gdzie otrzymał doktorat z teologii, a następnie w Rostocku. Jako znany profesor teologii uniwersytetu w Wittenberdze należał

W Biblii tej, jak podaje R.A. Leaver, w miejscach, gdzie Calovius nie znalazł pasującego fragmentu z pism Lutra, który mógłby stanowić adekwatny komentarz do prezentowanego passusu z Pisma Świętego, wstawiał własny, który w czasach Bacha postrzegany był za pochodzący od Lutra<sup>27</sup>. Postać Caloviusa jest szczególna, ponieważ właśnie on wraz z Johannesem A. Quenstedtem wpłynęli na zrewidowanie dotychczasowego postrzegania teologii protestanckiej<sup>28</sup>. Według nowego porządku usprawiedliwienie odnosiło się do grzesznika „wierzącego”, podczas gdy Luter koncentrował się na „niewierzącym”<sup>29</sup>.

Exemplarz Biblii Caloviusa, należący kiedyś do Bacha, ma swoją ciekawą historię. Pozostawał w zapomnieniu przez ponad 120 lat, zanim został odnaleziony podczas przygotowywania zbiorów bibliotecznych do przeprowadzki do nowego budynku Concordia Seminary Library w St. Louis (USA). W 1962 roku nastąpiło otwarcie biblioteki, w której Biblia pozostaje do dziś. Staraniem Christopha Trautmanna kompletne (trzytomowe) jej wydanie ze zbiorów kompozytora zostało zaprezentowane w 1969 roku na wystawie w Heidelbergu podczas tzw. Bachfest<sup>30</sup>.

Dla Bacha istotną sprawą było stosowanie cytatów z Pisma Świętego. Dowodem na bardzo poważne traktowanie niektórych jego fragmentów są te miejsca w *Pasji według św. Jana*, w których zastąpił gotowe libretto, np. Brockesa, słowami przeniesionymi bezpośrednio z Ewangelii. Omawiany egzemplarz Biblii Caloviusa mógł być więc wykorzystany przy dokonywaniu takich cytatów, posiada on bowiem podkreślone przez Bacha fragmenty tekstu – zapewne te, co do których miał szczególny stosunek – jak i sporządzone przez niego na marginesach komentarze. Właśnie one stanowią dla nas najcenniejszy materiał. Analizując niektóre zapiski kompozytora, coraz bardziej nabieramy przekonania o jego nadzwyczajnej znajomości treści

---

do najwybitniejszych przedstawicieli tak zwanej *Hochorthodoxie*, czyli szczytowego okresu ortodoksji luterańskiej (lata 1600–1685). Por. H. Paprocki, *Calov, Calovius, Abraham*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. II, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1995, szp. 1282–1283.

<sup>27</sup> Por. R.A. Leaver, *Bachs Theologische Bibliothek*, dz. cyt., s. 19.

<sup>28</sup> Calovius należał do ortodoksyjnych teologów zaprzyjaźnionych ze Spenerem. Por. F.J. Spener, *Pia desideria*, tłum. M. Platajs, Bielsko-Biała 2002, s. 81.

<sup>29</sup> Por. A. Napiórkowski, *Bogactwo łaski a nędza grzesznika*, Kraków 2000, s. 37. Por. także: A. Nossol, *Ekumeniczne elementy teologii Marcina Lutra*, „Z problemów reformacji” 1993, nr 6, s. 13.

<sup>30</sup> Por. R.A. Leaver, *J.S. Bach and Scripture. Glosses from the Calov Bible Commentary*, St. Louis 1985, s. 20–21.

Pisma Świętego. Dlatego trudno nie zgodzić się z jego wielokrotnie podkreślonymi zasługami dla teologii protestanckiej.

O tym, jak wielkie znaczenie miała dla kompozytora treść Biblii, możemy przekonać się także, oglądając rękopis partytury *Pasji według św. Mateusza*, gdzie tekst natchniony został zapisany czerwonym inkaustem<sup>31</sup>, co potwierdza tym samym jego „ortodoksyjne” traktowanie. Innym przejawem wyjątkowego podejścia Bacha do słów Pisma Świętego jest ich retoryczno-muzyczne opracowanie w jego twórczości.

Posiadanie jak największej ilości prac o charakterze teologicznym było dla kompozytora ważne, o czym świadczy fakt skompletowania przez niego wielu tomów dzieł reformacyjnych pochodzących z różnych wydań, wśród nich liczne – autorstwa Lutra czy Caloviusa. Wiadomo, że kiedy Bach w 1742 roku zakupił na aukcji w Altenburgu dzieła Lutra, posiadał już zbiór jego pism wydany w ośmiu tomach w Jenie<sup>32</sup>. Obecne badania dowodzą, iż w swoim księgozbiórze mógł mieć od trzech do czterech wydań tych samych pozycji, pochodzących ze wspomnianego już Altenburga, Jeny czy Wittenbergi. Taki stan inwentarza bibliotecznego pozwala na stwierdzenie, że kompozytor traktował niezmiernie poważnie sprawy dotyczące teologii reformacyjnej<sup>33</sup>. Można zatem przyjąć, że podczas komponowania jakiegoś utworu korzystał ze wszystkich wydań, jakie posiadał, stąd w jego muzyce możemy odnaleźć najróżniejsze subtelności, będące wynikiem skrupulatnej kompilacji różnych tekstów. Bach pojmował Biblię jako zbiór najważniejszych myśli, ujętych w wyjątkowej formie i stylu, na których można zbudować swoje ziemskie, a w perspektywie – wieczne życie.

Wyjątkowy szacunek, jaki kompozytor miał do słów Pisma Świętego, wpływał przede wszystkim z odebranej w młodości edukacji. Wiadomo, że w Eisenach, Ohrdruf, Lüneburgu i Lipsku zetknął się z dziełem *Compendium locorum theologicorum* (Wittenberga 1610) Leonharda Hüttera (1563–1616)<sup>34</sup>,

<sup>31</sup> Por. J.S. Bach, *Matthäus-Passion* BWV 244, *Faksimile nach dem Autograph aus dem Bestand der Deutschen Staatsbibliothek Berlin*, Leipzig 1974. Zob. przykład nutowy w aneksie na s. 289–290.

<sup>32</sup> Należy zaznaczyć, że Jena i Wittenberga były głównymi ośrodkami ortodoksji luteranckiej, w których działali poza A. Caloviusem m.in. J. Gerhard i L. Hütter. Por. H. Czembor, *Ewangelickoaugsburski Kościół, I. Geneza i dzieje*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. IV, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1995, szp. 1395.

<sup>33</sup> Por. R.A. Leaver, *J.S. Bach and Scripture...*, dz. cyt., s. 32.

<sup>34</sup> Por. R. Kirste, *Theologische und spirituelle Ermöglichungsansätze für Bachs Werk unter besonderer Berücksichtigung des Verständnisses von Wort und Geist bei Leonhart Hutter und Johann Arndt*, [w:] *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und*

uznawanego za jednego z głównych przedstawicieli luteranckiej ortodoksji. Pozycja ta stanowiła wykładnię zasad wiary i podręcznik dogmatyki ówczesnego luteranizmu<sup>35</sup>. Hütter wielokrotnie podkreśla w niej niezaprzeczalny autorytet Pisma Świętego. Mówi, że jego funkcja przypomina rolę sędziego, który reguluje i normuje sprawy w taki sposób, że nie podlegają one dyskusji<sup>36</sup>. Można powiedzieć, że sposób, w jaki Bach traktował słowa Biblii w swoich kompozycjach, jest w jakimś sensie konsekwencją nauki, jaką otrzymał w młodości, studiując pracę Hüttera. Znaczną część tego dzieła zajmuje nauczanie odnoszące się do wykładni roli Ducha Świętego w naszym życiu, który nie jest obecny w substancji chleba i wina, ani też nie znika w odczuciach niezależnych od Słowa objawionego, ale dopiero połączenie Słowa z tymi elementami odsłania nam sens tego, co powiedział o Nim Chrystus: działanie Ducha Świętego staje się realne i duchowe. Duch działa w Piśmie i z Pismem. Inaczej sakramenty stałyby się pustymi rytami, gdyby skuteczność Słowa objawionego nie urzeczywistniła możliwości działania Ducha Świętego<sup>37</sup>.

Łatwo zauważyć, że wiara Bacha ukształtowana została w dużej mierze na podstawie dzieł czy to Caloviusa, czy Hüttera, przy czym pierwszy z nich reprezentował scholastyczny model luteranckiej ortodoksji, będący w szczytowym stadium swojego rozwoju. W tym świetle redakcja nowej, trzypięciotomowej Biblii Lutera, opublikowanej w latach 1681–1682 przez wspomnianego już wielokrotnie czołowego przedstawiciela teologii luteranckiej A. Caloviusa, może wydawać się próbą umocnienia nie najlepszego stanu protestantyzmu z końca XVII wieku. Wydanie Biblii – z obszernymi komentarzami, których nie posiada pierwszy kompletny przekład Lutera (1534)<sup>38</sup> – niewątpliwie miało duży wpływ na kształtowanie się ówczesnej świadomości protestanckiej, której centrum skupiało się przede wszystkim w środowisku związanym z Uniwersytetem Wittenberskim.

---

*musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*, red. M. Petzoldt, Berlin 1985, s. 80.

<sup>35</sup> Por. R. Bäumer, *Hutter (Hütter), Leonhard*, [w:] *Lexikon für Theologie und Kirche*, t. V, red. J. Höfer, K. Rahner, Freiburg im Breisgau 1960, s. 551.

<sup>36</sup> Por. R. Kirste, *Theologische und spirituelle Ermöglichungsansätze...*, dz. cyt., s. 80.

<sup>37</sup> Por. tamże, s. 81.

<sup>38</sup> Por. *Biblia das ist, die gantze Heilige Schrifft Deudsch*, tłum. M. Luter, Wittemberg 1534, wydanie faksymilowe, Köln 2002. Zob. aneks, s. 276.

## B. ŚLADY PIETYZMU W TWÓRCZOŚCI BACHA

Za życia kompozytora protestantyzm podlegał pewnej transformacji związanej z narastającymi wieloletnimi sporami pomiędzy wyznawcami luterńskiej ortodoksji a szerzącym się coraz bardziej pietyzmem. W czasie, gdy Bach pełnił funkcję lipskiego kantora, August III Sas w 1749 roku wydał edykt zezwalający przedstawicielom tego nurtu na swobodną działalność na terenie Saksonii<sup>39</sup>. Fakt ten świadczy o silnym ścieraniu się postaw religijnych ówczesnej społeczności luterńskiej, co w konsekwencji wpłynęło nie tylko na uprawianą tam teologię, ale także na zmiany, jakie nastąpiły w estetyce – a więc i w muzyce – kiedy ortodoksja znajdowała się w ostatniej, burzliwej fazie rozwoju.

Wspomniany powyżej okres, zwany także *Spätorthodoxie* (1685–1730), charakteryzował się wzrastającym racjonalizmem oraz dochodzącym coraz silniej do głosu wspomnianym już pietyzmem. Wyznawcy tego ruchu domagali się nie tylko przestrzegania doktryny, ale również czystości życia oraz żywej wiary i pobożności<sup>40</sup>.

Już w XVI i XVII wieku protestanci zauważyli, że ich system jest niedoskonały i brakuje w nim jasnego sformułowania dogmatycznego, przez co nie może zdobyć powszechnego uznania<sup>41</sup>. Ponadto toczyły się wówczas w Europie walki pomiędzy zwolennikami reformacji a katolikami, które przybierały charakter wojen domowych, osiągając międzynarodowy zasięg (wojna trzydziestoletnia 1618–1648). Te burzliwe czasy miały znaczny wpływ na kryzys wiary, któremu trudno było zapobiec, ponieważ przemiany myśli teologicznej zaznaczone przez czołowych przedstawicieli ortodoksji luterńskiej (np. L. Hüttera, A. Caloviusa) doprowadziły w konsekwencji do skostniałego dogmatyzmu, wcielanego w życie z bezwzględną stanowczością<sup>42</sup>. W rezultacie udział wiernych w nabożeństwach ograniczał się wyłącznie do faktu uczestniczenia w nich, ponieważ to, co głosili pastory, zamiast pobudzać do czynu chrześcijańskiego, miało zazwyczaj czysto intelektualny czy normatywny charakter<sup>43</sup>, zgodny

<sup>39</sup> Por. J. Staszewski, *August III Sas*, Wrocław 1989, s. 216.

<sup>40</sup> Por. A. Buzek, *Historia Kościoła*, Warszawa 1957, s. 245.

<sup>41</sup> Por. K. Hass, *Pietyści*, [w:] *Encyklopedia kościelna podług teologicznej encyklopedji Wetzera i Weltego z licznemi jej dopełnieniami*, red. M. Nowodworski, t. XIX, Warszawa 1893, s. 280.

<sup>42</sup> Por. H. Czembor, *Ewangelickoaugsburski Kościół...*, dz. cyt., szp. 1395.

<sup>43</sup> Por. A. Buzek, *Historia Kościoła*, dz. cyt., s. 244.

z tzw. czystą nauką opartą na księgach symbolicznych<sup>44</sup>. Sfera moralności była zatem zaniedbywana tak pod względem teoretycznym, jak i praktycznym, w wyniku czego teologia ortodoksji coraz bardziej dystansowała się wobec problemów zwykłych ludzi, którzy oddalali się od wspólnoty Kościoła. Z dzisiejszej perspektywy można powiedzieć, że wierzący zamiast otrzymywać zachętę do postępowania zgodnie z obowiązującą nauką, dostawali w zasadzie przeintelektualizowane wskazówki ujęte w górnolotne słowa<sup>45</sup>.

Pisanie dzieł teologicznych po łacinie nie sprzyjało rozwojowi niezależnej egzegezy i wpłynęło na zawężenie doktryny luteranckiej do nauczania abstrakcyjnych dogmatów<sup>46</sup>. Dlatego pietyści zarzucali tak wyznawanej ortodoksji akademicki formalizm i oderwanie od rzeczywistości<sup>47</sup> oraz postulowali odnowę pobożności, polegającą nie tylko na umocnieniu prawowierności, ale przede wszystkim na praktykowaniu żywej wiary, zmierzającej do osiągnięcia łaski mistycznego zjednoczenia z Chrystusem<sup>48</sup>. Dlatego też w realizacji duchowości pietystycznej bardzo ważną rolę odgrywało osobiste nawrócenie i subiektywne przeżycie religijne<sup>49</sup>. Opisane postulaty rozpowszechniły się szeroko i miały znaczący wpływ na stan protestantyzmu w XVII i XVIII wieku<sup>50</sup>.

Dużą pomocą w badaniach nad pietyzmem w życiu Bacha jest zachowany spis teologicznego inwentarza jego biblioteki. Wiele miejsca zajmują

<sup>44</sup> Por. H. Czembor, *Ewangelickoaugsburski Kościół...*, dz. cyt., szp. 1395. Księgi symboliczne, nazywane także Księgami wyznaniowymi, stanowią zbiór dokumentów o charakterze normatywnym dla poszczególnych Kościołów protestanckich.

<sup>45</sup> Por. J.T. Maciuszko, *Niezamierzony manifest pietyzmu*, wstęp do: F.J. Spener, *Pia desideria*, dz. cyt., s. 9.

<sup>46</sup> Por. J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa w XVI i XVII w.*, t. I, *Narodziny i rozwój Reformy protestanckiej*, tłum. J.M. Kłoczowski, Warszawa 1986, s. 209.

<sup>47</sup> Por. S.J. Koza, *Ortodoksja...*, dz. cyt., szp. 838.

<sup>48</sup> Por. H. Vorgrimler, *Pietyzm*, [w:] tenże, *Nowy leksykon teologiczny*, tłum. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 2005, s. 264.

<sup>49</sup> Por. C. Brovetto, L. Mezzadri, F. Ferrario, P. Ricca, *Duchowość chrześcijańska czasów nowożytnych*, tłum. E. Dobrzelecka, Kraków 2005, s. 458.

<sup>50</sup> Najważniejsze postacie dla ruchu pietystycznego: Johann Arndt (1555–1621), Gottfried Arnold (1666–1714), Richard Baxter (1615–1691), Lewis Bayly (zm. 1631), Johann Albrecht Bengel (1687–1752), August Hermann Francke (1663–1727), Paul Gerhardt (1607–1676), Madame Guyon (1648–1717), Jane Ward Leade (1624–1704), Cotton Mather (1663–1728), Friedrich Christoph Oetinger (1702–1782), William Perkins (1558–1602), Johanna Eleonora Petersen (1644–1724), Philipp Jakob Spener (1635–1705), Gerhard Tersteegen (1697–1769), John Wesley (1703–1791), Nicholas Ludwig von Zinzendorf (1700–1760). Sylwetki tych przedstawicieli pietyzmu znajdują się w pracy: *The Pietist Theologians. An Introduction to Theology in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, red. C. Lindberg, Malden (MA) 2005.

tam prace pietystów: *Wahres Christenthum (Prawdziwe chrześcijaństwo)* Johanna Arndta, *Wider Pabstthum (Sprzeciw wobec papieżstwa)* F.J. Spenera, *Hauspostilla (Postylla domowa)* Augusta H. Franckego, pięciotomowa *Schola Pietatis (Szkoła pobożności)* Johanna Gerharda<sup>51</sup>.

W literaturze można spotkać także innych przedstawicieli tego nurtu, choć nie są oni wymieniani jako główni teologowie. Postrzegani są najczęściej jako twórcy literatury pobożnościowej o proweniencji pietystycznej. W spisie bibliotecznym Bacha znajdują się także pozycje tego rodzaju: *Betrachtung über die Thränen Jesu (Refleksja nad łzami Jezusa)* Johanna J. Rambacha, *Liebes Flamme (Płomień miłości)* oraz *Erquickstunden (Godziny odświeżenia)* Heinricha Müllera, *Tisch des Herrn (Tablice Pańskie)* Erdmanna Neumeistra<sup>52</sup>. Ze względu na to, że wymienieni teologowie pietystyczni mieli bardzo duży wpływ na kształt luteranizmu w pierwszej połowie XVIII wieku – a więc w czasie, kiedy powstawały największe dzieła Bacha – niezbędna jest ich krótka prezentacja.

Za prekursora pietyzmu uważa się wielkiego niemieckiego mistyka Johanna Arndta (1555–1621). Wprawdzie ruch zaistniał formalnie dopiero pół wieku po jego śmierci, to jednak postulaty właśnie tego teologa ukształtowały drogę opracowanej przez Spenera koncepcji, a także wywarły duży wpływ na innych przedstawicieli pietyzmu. Poglądy Arndta nawiązywały do ideałów *devotio moderna*<sup>53</sup>. Akcentował on potrzebę pogłębiania życia wewnętrznego w miejsce czysto intelektualnego postrzegania zasad wiary. Na pierwszym planie stawiał miłość, doskonalenie moralne, a także rozwijanie pobożności indywidualnej wyrażającej się w praktykowaniu cnót. Takie eksponowanie uczuć i osobistego doświadczenia było owocem lektury dzieł katolickich mistyków: Bernarda z Clairvaux, Johannesa Taulera, Tomasza à Kempis, Teresy Wielkiej, przez co jego etyka stała się bliska katolickiej<sup>54</sup>.

W swojej nauce Arndt podejmował problematykę mistycznego zjednoczenia człowieka wierzącego z Bogiem. Owa *unio mystica* była jednym z centralnych tematów protestanckiej literatury pobożnościowej XVII i początku XVIII wieku, wpływając w znacznym stopniu na duchowość ówczesnych Niemiec. Potwierdzają to zachowane do naszych czasów liczne zbiory kazań,

<sup>51</sup> Por. R.A. Leaver, *Bachs Theologische Bibliothek*, dz. cyt., s. 184–185, 176, 137, 165–166.

<sup>52</sup> Por. tamże, s. 122, 152–153, 157–158, 171. Polskie tłumaczenia tytułów: A. Wilson-Dickson, *Historia muzyki chrześcijańskiej*, tłum. M. Wiśniewska, Warszawa 2007, s. 124.

<sup>53</sup> Por. J. Wallmann, *Johann Arndt (1555–1621)*, [w:] *The Pietist Theologians...*, dz. cyt., s. 31.

<sup>54</sup> Por. K. Konopka, *Arndt Johann*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. I, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1995, szp. 940.

pism religijnych, księgi z pieśniami i modlitwami. Opisywano w nich drogę, jaką przekracza dusza od ziemskiego cierpienia aż po wspaniałości życia wiecznego. Motywy czerpano przede wszystkim z *Pieśni nad Pieśniami* jako klasycznego źródła ukazującego oblubieńczą miłość między Chrystusem a duszą człowieka. Relacja ta w postaci tracenia i odnajdywania „ukochanego” została opisana w wielu dziełach. Miały one często wyraz liryczny, bardzo uczuciowy<sup>55</sup>. Sam Arndt przedstawia doświadczenie *unio mystica* w sposób niezwykle emocjonalny: „serce napętnia się słodyczą, umysł rozplywa się z miłości, łzy z radości płyną, duch się weseli, zmysły płoną, dusza wykrzykuje i wszystkie siły radują się w tobie”<sup>56</sup>.

Główna praca Arndta *Wahres Christenthum*<sup>57</sup> cieszyła się wielką popularnością. W latach 1605–1740 ukazało się aż 95 wydań<sup>58</sup>. Na początku XVIII wieku znajdowała się niemal w każdej domowej bibliotece na terenie Niemiec<sup>59</sup>. Figuruje także w katalogu księgozbioru teologicznego J.S. Bacha<sup>60</sup>. Zapotrzebowanie na to dzieło nie ograniczało się tylko do obszarów niemieckojęzycznych, o czym świadczy chociażby polski barokowy przekład wydany w Królewcu w 1743 roku, zatytułowany: *Sześć ksiąg o prawdziwym chrześcijaństwie*<sup>61</sup>. W trzeciej księdze Arndt wyjaśnia swoją naukę na temat istoty uczynków: „Jeżeli tedy chcesz, żeby wszystkie uczynki twoje były zdrowe, a nie robaczę, tedy pamiętaj te cztery reguły: Naprzód, abys o wszystkich uczynkach twoich nic nie trzymał, nie siebie samego szukał i myślał, ale tylko samego Boga. 2) Masz mieć serce uniżone, pod Boga i pod wszystkie ludzkie, tak w najmniejszej, jak i w największej rzeczy, i masz myśleć, że wszyscy

<sup>55</sup> Por. J. Casper, *Die Auslegungstradition im Text der Kantate BWV 140*, [w:] *Bach als Ausleger der Bibel...*, dz. cyt., s. 62.

<sup>56</sup> Słowa J. Arndta cyt. za: M. Walter-Mazur, *Motet madrygałowy...*, dz. cyt., s. 91.

<sup>57</sup> Dzieło to składało się z sześciu ksiąg wydawanych sukcesywnie (dwie ostatnie ukazały się po śmierci autora), dlatego można spotkać nieco różniące się tytuły w zależności od czasu publikacji: *Erstes Buch vom wahren Christenthum* (1605), *Vier Bücher vom wahren Christenthum* (1610), *Sechs Bücher vom wahren Christenthum*. Por. J. Wallmann, *Johann Arndt...*, dz. cyt., s. 21.

<sup>58</sup> Por. M. Brecht, *Das Aufkommen der neuen Frömmigkeitsbewegung in Deutschland*, [w:] *Geschichte des Pietismus*, t. I, *Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert*, red. M. Brecht, Göttingen 1993, s. 149.

<sup>59</sup> Por. tamże, s. 149–150.

<sup>60</sup> Por. R.A. Leaver, *Bachs Theologische Bibliothek*, dz. cyt., s. 14.

<sup>61</sup> J. Arndt, *Sześć ksiąg o prawdziwym chrześcijaństwie*, tłum. S.E. Tschepius, Królewiec 1743. Niekompletny egzemplarz znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej pod sygnaturą: 588068-588070 I.

ludzie sprawiedliwsi są, niż ty. 3) Masz wszystkie uczynki twoje za nieużyteczne i nikczemne trzymać. 4) Żebyś się zawsze bał tajemnego sądu Bożego, nie iako mąż dwoistego umysłu, ale iako miłośnik Boży, iako owo się przyjaciel boi, żeby się przyjaciel jego na niego nie gniewał. Kto w tych czterech częściach uczynku swego nie czyni, ten psuie wszystkie swoje uczynki, choćby szczerym złotem były, i choćby tak wiele uczynków uczynił, iak cały świat uczynić może. Kto ale swoje uczynki tak czyni, ten jest prawe dobre drzewo, na którym się tylko prawy owoc znajduie, drudzy ale wszyscy są robacze i zgniłe iabłko<sup>62</sup>.

Jest to postawa szczególna, ponieważ w przeciwieństwie do powszechnie przyjętej doktryny luterańskiej akcentuje to, że sama wiara nie wystarczy do zbawienia, konieczne jest jeszcze praktykowanie w życiu codziennym miłości i pokory, pokuty i dobrych uczynków<sup>63</sup>. W piątej księdze czytamy: „U Tyt. 2,14 mówi Paweł S. Chrystus Pan dał samego siebie za nas, aby nas wykupił od wszelkiej nieprawości, i oczyścił sobie samemu lud własny, gorliwie naśladowujący dobrych uczynków<sup>64</sup>. „Dla tego te tylko są dobre uczynki, które bez przymuszenia się dzieją, w wierze i w miłości iako 1 Kor. 16,14<sup>65</sup>. Wykładnia Arndta zbliżona jest więc do koncepcji katolickiej dotyczącej powinności czynienia dobrych uczynków dla osiągnięcia zbawienia. Nauka Lutra w tej sprawie jest zdecydowanie odmienna. Dla niego „dobre uczynki wierzącego są następstwem i sprawdzianem wiary<sup>66</sup>. W *Artykułach szmalkaldzkich* reformator pisze: „wyłącznie taka wiara może nas usprawiedliwić, o której św. Paweł mówi w Liście do Rzymian (3,28): «Uważamy bowiem, że człowiek zostaje usprawiedliwiony przez wiarę, niezależnie od uczynków wynikających z Prawa». [...] W tej kwestii nie można w niczym ustąpić albo pobłażać, cokolwiek by się działo<sup>67</sup>.

W dziele *Ikongraphia* Arndt podkreślał, że prawdziwe oddawanie czci Bogu nie powinno być związane z żadnym czasem, miejscem lub innymi zewnętrznymi okolicznościami. Wskazywał natomiast na Królestwo Boże

<sup>62</sup> Tamże, s. 610.

<sup>63</sup> Por. K. Konopka, *Arndt Johann*, dz. cyt.

<sup>64</sup> J. Arndt, *Sześć ksiąg o prawdziwym chrześcijaństwie*, dz. cyt., s. 796.

<sup>65</sup> Tamże, s. 797.

<sup>66</sup> W. Łydka, *Ewangelicy*, [w:] *Słownik Teologiczny*, red. A. Zuberbier, Katowice 1998, s. 171. W jednym z pism Lutra powstałym w 1520 r. czytamy, że „sama wiara bez uczynków usprawiedliwia, uwalnia i zbawia”. M. Luter, *O wolności chrześcijańskiej*, tłum. W. Niemczyk, Warszawa 2008, s. 16.

<sup>67</sup> M. Luter, *Artykuły szmalkaldzkie* (1537); cyt. za: O.H. Pesch, *Zrozumieć Lutra*, tłum. A. Marniok, K. Kowalik, Poznań 2008, s. 409–410.

w nas (Łk 17,21), „w sercu i duszy”<sup>68</sup>. Zarówno dla Arndta, jak i dla spirytualistów, klasycznym miejscem, na które się powoływali, był cytat z Ewangelii według św. Jana 4,23: „Nadchodzi jednak godzina, a nawet już jest, kiedy to prawdziwi czciciele będą oddawać cześć Ojcu w Duchu i prawdzie, a takich bowiem czcicieli szuka Ojciec”<sup>69</sup>.

Dzisiejsza refleksja pokazuje, że Arndt stworzył „mistyczną teologię” mieszczącą się w doktrynalnych ramach Kościoła protestanckiego, której jednak nie można było włączyć do ówczesnego oficjalnego nauczania. Kolejne generacje teologów luterzańskich przedstawiały tego prekursora pietyzmu jako tzw. pisarza „pobudzającego”. Z czasem jego alternatywny spirytualizm został nieco utemperowany, a pobożność podporządkowana teologii. Mimo prób wcielania jego koncepcji teologicznej do norm, jakie były zgodne z wytycznymi ortodoksji luterńskiej, przedstawiciele szkoły Arndta w XVII i XVIII wieku nadal propagowali jego alternatywną teologię mistyczną (*alternative „Theologia mystica”*)<sup>70</sup>. Twórczość tego teologa znajduje się gdzieś pomiędzy luterzańską ortodoksją a radykalnym protestanckim spirytualizmem, dlatego też oba te nurty ewangeliczne mogły się z nią w pewien sposób identyfikować<sup>71</sup>.

Zgłębiając zagadnienia pietyzmu<sup>72</sup>, należy zaznaczyć, że jego początek wiąże się z ogłoszeniem dzieła *Pia desideria* (1675)<sup>73</sup> (*Pobożne pragnienia*)<sup>74</sup> przez Alzacyjnyka Philippa Jakoba Spenera (1635–1705), którego uważa się

<sup>68</sup> Por. H. Schneider, *Johann Arndt und die Mystik*, [w:] *Zur Rezeption mystischer Traditionen im Protestantismus des 16. bis 19. Jahrhunderts*, red. D. Meyer, U. Sträter, Köln 2002, s. 87–88.

<sup>69</sup> Por. tamże, s. 88. Tekst Pisma Świętego: S. Mędała, *Ewangelia według Świętego Jana*, cz. 1, rozdziały 1–12, [w:] *Nowy komentarz biblijny*, red. A. Paciorek, R. Bartnicki, T. Brzegowy, *Nowy Testament*, t. IV, Częstochowa 2010, s. 445. Tekst Biblii Gdańskiej brzmi: „Aleć idzie godzina, i teraz iest, gdy prawdziwi chwalcy będą chwalić Oyca w Duchu i w prawdzie. Bo i Ociec takowych szuka, ktorzyby go chwalili”, Biblia Gdańska (1726), s. 119.

<sup>70</sup> Por. H. Schneider, *Johann Arndt und die Mystik*, dz. cyt., s. 90.

<sup>71</sup> Por. H. Schneider, *Der radikale Pietismus im 17. Jahrhundert*, [w:] *Geschichte des Pietismus*, dz. cyt., s. 394.

<sup>72</sup> Samo określenie *pietyzm* zostało użyte po raz pierwszy dopiero w 1689 r. i oznaczało zwolenników koncepcji Spenera. Por. Ch. Peters, *Pietismus*, [w:] *Lexikon der Kirchengeschichte*, red. B. Steimer, t. II, Freiburg im Breisgau 2001, szp. 1299.

<sup>73</sup> Dzieło to ukazało się jako dodatek do nowej edycji utworów J. Arndta i przedstawiało program odnowy religijnej. Por. J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa...*, dz. cyt., s. 210.

<sup>74</sup> Polski przekład M. Platajs ukazał się w ramach serii *Biblioteka Klasyki Ewangelickiej 5*: F.J. Spener, *Pia desideria*, Bielsko-Biała 2002.

za ojca pietyzmu<sup>75</sup>. Znaczny wpływ na kształtowanie się jego przekonań religijnych wywarły dzieła J. Arndta<sup>76</sup>. Od 1670 roku we Frankfurcie nad Menem Spener zaczął zakładać tzw. *collegia pietatis*, gdzie świeccy mogli zbierać się regularnie w celu wspólnego czytania Pisma Świętego, a także wymieniać swoich duchowych doświadczeń. Warto pamiętać, że Kościół wirtemberski w 1743 roku oficjalnie dopuścił funkcjonowanie tych grup pobożnościowych, przez co zyskały wewnątrzkościelny charakter<sup>77</sup>.

W swojej pracy Spener kładł wielki nacisk na religijne wychowanie młodzieży; za jego sprawą przywrócono w Kościele Ewangelicko-Augsburskim konfirmację<sup>78</sup>. Wierzył, że do czystej nauki Kościoła należy dołączyć prawe życie chrześcijańskie. Był przekonany o tym, że nauczając, trzeba dołożyć wszelkich starań, aby ludzie widzieli i czuli, że wszystko, co dla nich robimy, wypływa z czystej miłości, a jeśli nawet dochodziłoby do jakichś gwałtownych uniesień, to należy wyjaśniać, że dzieje się tak wyłącznie w trosce o ich dobro<sup>79</sup>. Na kartach *Pia desideria* Spener wyłożył swoje żądania:

- głoszenie Słowa Bożego powinno odbywać się nie tylko w kościele, ale również w rodzinie i na różnego rodzaju spotkaniach poza kościołem;
- należy zwracać uwagę na przestrzeganie zasady powszechnego kapłaństwa, skupiając się zarówno na sprawach związanych z czystością własnego życia, jak i innych wiernych należących do zboru;
- zgłębianie prawd wiary nie jest jednoznaczne ze zbawieniem. Prawdziwa postawa chrześcijańska domaga się, aby żyć zgodnie z zasadami wyznawanej religii, które wyrażają się przez miłość;
- ludzi niewierzących czy poszukujących nie można przekonywać do swojej wiary w sposób brutalny czy agresywny, ale dawać im dobry przykład swoim życiem, modlitwą oraz tłumaczeniem zawitych dla nich rzeczy;
- pierwszoplanowym celem studiów teologicznych powinna być dobra znajomość Pisma Świętego i wewnętrzne odrodzenie;

<sup>75</sup> Por. M. Brecht, *Philipp Jakob Spener; sein Programm und dessen Auswirkungen*, [w:] *Geschichte des Pietismus*, dz. cyt., s. 279–389.

<sup>76</sup> Por. J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa...*, dz. cyt., s. 210. Starodruki dzieł Arndta i Spenera można odnaleźć w Bibliotece Jagiellońskiej oraz w bibliotece Muzeum Okręgowego w Lesznie. Por. K. Szymańska, *Katalog starych druków Muzeum Okręgowego w Lesznie*, Leszno 2001, s. 46–48, 191–193.

<sup>77</sup> Por. M. Hintz, *Pietyzm*, [w:] *Religia. Encyklopedia PWN*, red. T. Gadacz, B. Milerski, t. VIII, Warszawa 2003, s. 114.

<sup>78</sup> Por. A. Buzek, *Historia Kościoła*, dz. cyt., s. 245.

<sup>79</sup> Por. F.J. Spener, *Pia desideria*, dz. cyt., s. 75.

- nauki płynące z kazań powinny być rzetelne, zmierzające do umocnienia wiary i wpływające na pogłębienie życia wewnętrznego<sup>80</sup>.

W swoim dziele twórca pietyzmu przywołuje postać A. Caloviusa – którego otacza szczególnym szacunkiem, nazywając swoim „preceptorem” – wskazując na jego pisma wydane „dla ratowania prawdziwej nauki”<sup>81</sup>. Oto niektóre z postulatów, jakie powinny przyświecać studiującym teologię, zamieszczone w dziele Caloviusa *Paedia theologica de methodo studii theologici* (Wittenberga 1652): „«*Studiosus Theologiae*» obcuje z Bożą mądrością, która nie jest cielesna, ale duchowa i święta. [...] Teolog nie jest zaangażowany w jakąś tam naukę, ale w afekt serca i ćwiczenie [...]. Błogosławiony jest [...], kto obraca Pismo w czyny”<sup>82</sup>.

Kryzysu ortodoksji upatrywał Spener w tym, że kaznodziejom niejednokrotnie zależało na uzyskaniu efektu retorycznego, co zacierało jasność przekazu. Głosząc naukę biblijną wiernym, katecheci koncentrowali się raczej na krasomówstwie i ekspozycji akademickiej uczoneści, a przecież kazanie powinno być wykładnią Słowa Bożego zrozumiałą nie tylko dla elity, ale dla wszystkich ludzi<sup>83</sup>.

Tak przedstawione *Pobożne pragnienia* wywarły wielkie wrażenie i zapoczątkowały okres pietyzmu w Kościele ewangelickim. Nurt ten wywoływał różnego rodzaju protesty, co doprowadziło do otwartego sporu z ortodoksyjnymi luteranami<sup>84</sup>. Niektórzy z nich uważali pietystów za „marzycieli i separatystów”<sup>85</sup>. Najbardziej drastyczne posunięcie uczynił fakultet teologiczny uniwersytetu w Wittenberdze, oskarżając Spenera – w uchwalonej w 1695 roku rezolucji – o błędy i herezje<sup>86</sup>, co jednak nie zahamowało rozprzestrzeniania się jego poglądów i szeroko rozumianych idei pietystycznych. Wyznawców ortodoksji protestanckiej irytowało w jego nauczaniu traktowanie praktycznego wymiaru życia na równi z literalną nauką Kościoła, a przede wszystkim podkreślanie uświęcenia obok usprawiedliwienia oraz uczynków obok wiary<sup>87</sup> – podobnie jak to czynił wcześniej J. Arndt.

<sup>80</sup> Por. A. Buzek, *Historia Kościoła*, dz. cyt., s. 246.

<sup>81</sup> F.J. Spener, *Pia desideria*, dz. cyt., s. 81.

<sup>82</sup> Tamże.

<sup>83</sup> Por. J.T. Maciuszko, *Niezamierzony manifest pietyzmu*, dz. cyt., s. 9.

<sup>84</sup> Por. J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa...*, dz. cyt., s. 210–211.

<sup>85</sup> K. Hass, *Pietyści*, dz. cyt., s. 280.

<sup>86</sup> Por. tamże oraz: J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa...*, dz. cyt., s. 211.

<sup>87</sup> Por. J.T. Maciuszko, *Niezamierzony manifest pietyzmu*, dz. cyt., s. 20.

Należy pamiętać, że wkład Spenera w kształtowanie teologii jest bardzo duży. Był autorem 123 dzieł z zakresu moralności i historii, a jego poglądy popierało aż osiem uniwersytetów<sup>88</sup>. Jego założenia były zgodne z teologią luterańską. Podobnie jak wcześniej Luter, obwiniał papieża, twierdząc, że „wszelkie duchowe urzędy powierza jedynie klerowi [...], a innych chrześcijan z tego wyłącza”<sup>89</sup>. Jednym z największych dysonansów, jaki zaistniał między ówczesnymi wyznawcami ortodoksji luterańskiej a pietystami, było wyznawanie przez tych drugich umiarkowanego millenaryzmu, czyli doktryny o Tysiącletnim Królestwie<sup>90</sup>.

Jednym z miejsc, w którym dokonywały się najistotniejsze zmiany, było Halle. Do powołania w tym mieście uniwersytetu w 1694 roku przyczynił się właśnie Spener. Od tego czasu był to główny ośrodek pietyzmu, dokąd przyjeżdżali na studia znani przedstawiciele tego nurtu, m.in. A.H. Francke. Propagowany tutaj tzw. pietyzm halleński<sup>91</sup> przybrał formę surowego systemu skupiającego się na propagowaniu pokuty, łaski i odrodzenia wewnętrznego<sup>92</sup>.

Augusta H. Franckego<sup>93</sup> (1663–1727) uznaje się za kolejnego ważnego przedstawiciela pietyzmu w Kościele luterańskim<sup>94</sup>. Uważał, że ortodoksyjny kierunek luteranizmu niemieckiego nie wydobywa dostatecznie ducha Pisma Świętego, a tym samym nie wpływa na przemianę życia ludzkiego<sup>95</sup>. Początkowo działał w założonych przez siebie w 1686 roku tzw. *collegia philobiblica* w Lipsku<sup>96</sup>, gdzie wykładał Biblię w duchu pobożnościowym<sup>97</sup>. W historii pietyzmu zapisał się przede wszystkim nadzwyczajną pracą na rzecz potrzebujących. Bilans jego przedsięwzięć jest ogromny. W Halle, dokąd przeniósł się

<sup>88</sup> Por. J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa...*, dz. cyt., s. 210–211.

<sup>89</sup> F.J. Spener, *Pia desideria*, dz. cyt., s. 72.

<sup>90</sup> Por. T. Szafrąński, *Spener Philipp Jakob*, [w:] *Encyklopedia Kościoła*, red. F.L. Cross, E.A. Livingstone, t. II, Warszawa 2004, s. 822.

<sup>91</sup> Por. M. Hintz, *Pietyzm*, dz. cyt., s. 114.

<sup>92</sup> Por. T. Szafrąński, *Pietyzm*, [w:] *Encyklopedia Kościoła*, dz. cyt., s. 489.

<sup>93</sup> J. Wallmann podaje, że Francke najwyraźniej reprezentuje typowy nurt pietystyczny spośród wszystkich autorów, których dzieła znajdują się w bibliotece Bacha. Por. J. Wallmann, *Theologie und Frömmigkeit im Zeitalter des Barock*, dz. cyt., s. 140.

<sup>94</sup> Por. A. Buzek, *Historia Kościoła*, dz. cyt., s. 246.

<sup>95</sup> Por. J. Misiurek, *Francke August Hermann*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. V, red. L. Bieńkowski, P. Hemperek, S. Kamiński, Lublin 1989, szp. 671.

<sup>96</sup> Por. *Pietyzm*, [w:] *Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna*, t. XII, Kraków 1929–1939, s. 243.

<sup>97</sup> Por. E. Czerwińska, *Francke August Hermann*, [w:] *Encyklopedia Kościoła*, dz. cyt., t. I, s. 725. Por. także: T. Szafrąński, *Pietyzm*, dz. cyt., s. 489.

z Lipska, założył w 1695 roku sierociniec i szkołę, które dały początek instytucji noszącej nazwę: Franckesche Stiftungen (Zakłady Franckego). Przed jego śmiercią znajdowało tam schronienie 130 sierot i kształciło się 2000 dzieci z biednych rodzin, a 250 ubogich studentów otrzymywało bezpłatne obiady. W obszernym kompleksie budynków znajdowały się także: apteka, księgarnia, biblioteka i drukarnia<sup>98</sup>. To dzieło charytatywne stało się wzorem dla późniejszych tego typu organizacji w Europie Środkowej<sup>99</sup>.

Analizując postawy Arndta, jak i Franckego, można dostrzec, że akcentowali niezwykle mocno w swojej ewangelizacji uczynki wobec bliźnich. Taka postawa jest charakterystyczna dla przedstawicieli pietyzmu, choć stoi w pewnej opozycji do nauki Lutera, dla którego uczynki są konsekwencją wiary, która to warunkuje ich zbawczą moc<sup>100</sup>. Czy zatem można uznać, że pietyzm miał zasady zbliżone do katolicyzmu? W pewnym sensie tak, jeśli weźmiemy pod uwagę ważną rolę pełnienia uczynków względem potrzebujących.

Aktywność pietystów nie ograniczała się wyłącznie do zaangażowania w pomoc ubogim. Pomimo iż ruch ten nie traktował sztuki jako elementu zasadniczego, to jednak jego przedstawiciele zdołali wytworzyć własną kulturę, nadając jej rozpoznawalny charakter. Dlatego warto wskazać kilka cech będących niejako identyfikatorem pietyzmu w sztuce.

Przede wszystkim należy wspomnieć o architekturze, a więc o świątyniach, w których gromadzili się wyznawcy tego nurtu. Kościoły pietystyczne w drugiej połowie XVII wieku budowano przede wszystkim w taki sposób, aby były praktyczne, dlatego też nie wznoszono ich na planie krzyża. Zazwyczaj miały dwie empory oraz ambonę pośrodku ściany głównej kościoła. Pastor powinien być w takim wnętrzu dobrze widziany i słyszany. Świątynie te nie posiadały zbyt dużej dekoracyjności, a raczej cechowało je praktyczne uporządkowanie. Były to kościoły jasne i wyposażone w organy<sup>101</sup>.

Z takimi kościelnymi wnętrzami mógł zetknąć się również Bach, kiedy przybył do Mühlhausen w 1707 roku i z którego wyjechał rok później, m.in. ze względu na walkę, jaka trwała w kołach duchowieństwa między

<sup>98</sup> Por. A. Buzek, *Historia Kościoła*, dz. cyt., s. 247–248. Por. także: J. Misiurek, *Francke August Hermann*, dz. cyt., szp. 671–672. W 1726 r. w drukarni Zakładów Franckego wydano Biblię w języku polskim. Por. J. Misiurek, *Francke August Hermann*, dz. cyt., szp. 672.

<sup>99</sup> Por. A. Buzek, *Historia Kościoła*, dz. cyt., s. 249.

<sup>100</sup> Por. A. Napiórkowski, *Usprawiedliwienie grzesznika*, Kraków 1998, s. 96.

<sup>101</sup> Por. J. Harasimowicz, *Architektur und Kunst*, [w:] *Geschichte des Pietismus*, t. IV, *Glaubenswelt und Lebenswelten*, red. H. Lehmann, Göttingen 2004, s. 459.

zwolennikami i przeciwnikami pietyzmu<sup>102</sup>. Ograniczanie czy wręcz zabranianie możliwości głębszej wewnętrznej wypowiedzi poprzez dzieło sztuki, które w baroku musiało przecież spełniać pewne formalne założenia, sytuowało Bacha w opozycji do pietystycznych założeń, zgodnie z którymi dzieło artysty powinno się cechować m.in. ascezą czy wręcz minimalizmem. Zapewne takie ograniczenia wpłynęły także na podjęcie ostatecznej decyzji kompozytora o opuszczeniu Mühlhausen w 1708 roku.

Pietyzm znalazł swoje odzwierciedlenie również w malarstwie. Takie dzieła powstawały w znacznej mierze z inspiracji malarstwa holenderskiego i włoskiego. Wśród nich można wyodrębnić dwa skrajne przedstawienia: 1) subiektywne, emocjonalne, odwołujące się do uczuć widza; oraz 2) obiektywne, odwołujące się do intelektu<sup>103</sup>. Jako przykład pierwszego modelu może posłużyć kopia obrazu Domenica Fettiego (ok. 1620 r.). Na dole płótna przedstawiającego cierpiącego Chrystusa widnieje przyciągający uwagę napis w języku łacińskim: *To Ja uczyniłem dla ciebie. Co ty czynisz dla mnie*<sup>104</sup>. Dzieło to wzruszyło młodego Nicolasa L. von Zinzendorfa do tego stopnia, że będąc w dużej mierze pod jego wpływem, sformułował później swoją „religię serca”. Przykładem drugiego typu malarstwa, odwołującego się do intelektu, jest obraz *Turris Atonia* z małego kościoła w mieście Bad Teinach, łączący ewangelicką teologię z żydowską kabałą w skomplikowanej strukturze obrazowania<sup>105</sup>.

Na szczególną uwagę zasługuje dzieło Antona Möllera, znajdujące się w kościele św. Katarzyny w Gdańsku. Na początku XVII wieku miasto to cieszyło się autonomią, co sprzyjało znacznemu bogaceniu się ludności. *Ukrzyżowanie Chrystusa na tle panoramy miasta Gdańska* z 1611 roku stanowi krytykę „fałszywego chrześcijaństwa”, a tym samym nawiązuje do *Wahres Christenthum* J. Arndta. Praca przedstawia ukrzyżowanego Zbawiciela w strumieniach światła, w tle widać panoramę miasta ginącą w cieniu. Obraz nawiązuje do słów z Ewangelii św. Jana (J 3,20–21)<sup>106</sup>: „Każdy bowiem, kto zle czyni, nienawidzi światłości, i nie idzie na światłość; aby nie były zganione uczynki jego. Lecz kto czyni prawdę, przychodzi do światłości, aby były jawne uczynki jego, iż w Bogu są uczynione”<sup>107</sup>.

<sup>102</sup> Por. E. Zavorský, *J.S. Bach*, tłum. M. Erhardt-Gronowska, Kraków 1985, s. 55.

<sup>103</sup> Por. J. Harasimowicz, *Architektur und Kunst*, dz. cyt., s. 471–472.

<sup>104</sup> Tamże, s. 472.

<sup>105</sup> Por. tamże, s. 474.

<sup>106</sup> Por. tamże, s. 474–475.

<sup>107</sup> Biblia Gdańska (1726), s. 117.

Przedstawione przykłady malarstwa pietystycznego wpisują się w ogólną tendencję polegającą na skoncentrowaniu się twórców przede wszystkim na wykładzie Pisma Świętego, a następnie podkreślanii prywatnej modlitwy i indywidualnego objawiania się Boga każdemu człowiekowi<sup>108</sup>.

Do wielorakich oddziaływań pietyzmu na postawę religijną jego wyznawców należy zaliczyć również wpływ, jaki wywarł on na rozwój pieśni religijnej, czyli liryki opisującej doświadczenie mistyczne. Głównym celem pieśni była analiza świata wewnętrznego człowieka, ukazywanie jego sfery intymności<sup>109</sup>. Tego rodzaju uczucia wyrażał w swoich utworach Paul Gerhardt – „król poetów religijnych”<sup>110</sup> – który podatny był na wpływ katolickiego mistycyzmu. W twórczości łączył indywidualną pobożność i głębokie zaufanie Bogu z kontemplacją natury cechującą prawdziwego poetę<sup>111</sup>. Zalicza się go do grona „najwybitniejszych autorów hymnów niemieckiego protestantyzmu”<sup>112</sup>.

Największe znaczenie dla sztuki pietystycznej, a zwłaszcza muzyki, miała z pewnością opinia samego Spenera. Jest to tym ważniejsze, że Bach musiał zapoznać się z jego poglądami na ten temat, kiedy przebywał w Mühlhausen. Źródła podają, że ojciec pietyzmu wykazywał podobne stanowisko w kwestii muzyki jak J. Arndt, H. Müller i Teophil Großgebauer, to znaczy był zwolennikiem przede wszystkim jej praktycznego zastosowania w parafiach. Popierał wydawanie śpiewników, do których w dwóch przypadkach sam napisał wstępy<sup>113</sup>. Wiadomo także, że nie sprzeciwiał się wykonywaniu muzyki zarówno solowej, jak i zespołowej; istotnym czynnikiem było takie jej praktykowanie, podczas którego każdy wykonawca mógł poczuć się członkiem wspólnoty. Krytycznie odnosił się jednak do utworów skomplikowanych i stanowczo żądał, aby tekst był zrozumiały dla wszystkich podczas nabożeństwa. Uważał, że muzyka artystyczna przesłania warstwę duchową, ponieważ podkreśla jedynie „honor” wykonawców, a nie chwałę Boga. Ponadto zdarza się,

<sup>108</sup> Por. S. Little, *Sztuka. Kierunki, mistrzowie, arcydzieła*, tłum. H. Gardocka, Poznań 2007, s. 50–51.

<sup>109</sup> Por. M. Głowiński, *Pietyzm*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2007, s. 387.

<sup>110</sup> A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2009, s. 30. W swojej twórczości Bach odwoływał się do tradycyjnego repertuaru chorałowego, szczególnie autorstwa M. Lutra, jak i poetów czasów reformacji, aż po twórczość Paula Gerhardta z połowy XVII w. Por. Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach...*, dz. cyt., s. 315.

<sup>111</sup> Por. T. Mieszkowski, *Gerhardt Paul*, [w:] *Encyklopedia Kościoła*, dz. cyt., t. I, s. 760.

<sup>112</sup> Tamże.

<sup>113</sup> Por. Ch. Bunnars, *Musik*, [w:] *Geschichte des Pietismus*, t. IV, dz. cyt., s. 434.

że sami muzycy nie zawsze są ludźmi wierzącymi, a przecież artysta powinien czuć to, co przekazuje, aby osiągnąć zamierzony efekt<sup>114</sup>. Spener najchętniej wykluczyłby kompozycje figuratywne (wielogłosowe), a jeżeli musiałyby rozbrzmiewać, to tylko na zakończenie nabożeństwa, kiedy to niezainteresowani mogliby wyjść z kościoła<sup>115</sup>. Jego zdaniem śpiew każdego pojedynczego wiernego wykonywany na chwałę Bożą „byłby w uszach Boga miłszy niż najbardziej artystyczna muzyka”<sup>116</sup>. J.E. Gardiner zaznacza, że pietystów szczególnie irytowała muzyka „korzystająca z bogatego instrumentarium”<sup>117</sup>.

Pietyzm w swych założeniach nie traktował sztuki jako zasadniczego elementu w obrzędach religijnych. Przeciwwstawiał się ortodoksyjnemu protestantyzmowi, proponując kulturę opartą na żarliwej i emocjonalnej wierze. Jednak dla wyznawców tego nurtu nadmierne eksponowanie różnego rodzaju przedstawień czy też wyobrażeń artystycznych było wręcz czynem bałwochwalczym<sup>118</sup>.

Po zaprezentowaniu głównych założeń pietyzmu zarówno w sferze teologii, jak i sztuki, należy zaznaczyć, że tak jak wiele innych prądów religijnych w historii miał on również swoje słabe strony, które warto teraz wydobyć. Zacznę jednak od pozytywnych aspektów:

- dążył do ożywienia rygorystycznej ortodoksji luterkańskiej, zamkniętej w skostniałej obrzędowości, chciał przełożyć ją na praktykę życia w duchu wiary;
- podkreślał dążenie do uświęcenia, które powinno być celem życia chrześcijanina;
- akcentował ideę powszechnego kapłaństwa, nawrócenie indywidualne stawiał wyżej niż odnowę dokonującą się poprzez chrzest;
- duży nacisk kładł na potrzebę misji ewangelizacyjnych nie tylko w Niemczech, ale i na świecie;
- propagował wszelkie rodzaje inicjatyw charytatywnych;
- dążył do całkowitego oddzielenia Kościoła od państwa;
- zapoczątkował niezależną egzegezę Pisma Świętego;
- wywarł wpływ na odnowę historii Kościoła<sup>119</sup>.

<sup>114</sup> Por. tamże.

<sup>115</sup> Por. tamże, s. 435.

<sup>116</sup> Tamże.

<sup>117</sup> J.E. Gardiner, *Muzyka w zamku niebios. Portret Johanna Sebastiana Bacha*, tłum. K. Matwiejczuk, Kraków 2021, s. 368.

<sup>118</sup> Por. S. Little, *Sztuka. Kierunki, mistrzowie, arcydzieła*, dz. cyt., s. 50.

<sup>119</sup> Por. J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa...*, dz. cyt., s. 211.

Za cechy negatywne pietyzmu, które wystąpiły już po śmierci Spenera, uznać można:

- popularyzowanie czegoś na kształt „nieokreślonego mistycyzmu, a nawet obskurantyzmu”<sup>120</sup>;
- przesadne skoncentrowanie na sobie i własnym uświęceniu, co powodowało izolowanie się wyznawców pietyzmu od pozostałej części społeczeństwa i pielęgnowanie wyłącznie własnego życia religijnego;
- posiadanie własnej literatury pobożnościowej, które wpłynęło na zobojętnienie wobec rozwijającej się nauki;
- rezerwa wobec literatury i sztuki, które w baroku miały bardzo duży wpływ na pobudzanie i kształtowanie się religijności<sup>121</sup>.

Po blisko trzech stuleciach od ogłoszenia pietyzmu przez F.J. Spenera, Hans Urs von Balthasar dostrzega w tym ruchu możliwość przełamania opozycji istniejącej między „religią rozumu i religią pozytywną”<sup>122</sup> mówiąc, że jest to „wewnętrzne, bezpośrednie duchowe doświadczenie boskości, jest czymś ludzkim i słusznie nosi miano objawienia; w zetknięciu z nim przejrzyste staje się wszystko, co konkretne, zarówno w dziedzinie dogmatów, jak i kultu”<sup>123</sup>. W tych słowach odnaleźć można podkreślenie wartości tego nurtu religijnego, w którym naturalny, w pewnym stopniu także mistyczny sposób kontaktu z Absolutem świadczy o jego teologicznej wartości.

Zazwyczaj problem pietyzmu w życiu Bacha bywa przywoływany w kontekście wspomnianego już wcześniej okresu spędzonego w Mühlhausen (1707–1708). Zetknął się tam z przedstawicielami tego ruchu, którzy okazali się nieprzychylni dla jego ambitnych założeń artystycznych<sup>124</sup>. Jego negatywne wówczas nastawienie do tego nurtu religijnego nie wynikało z tego, że nie odpowiadały mu jego postulaty teologiczne, ale dlatego, że radykalni pietyści uważali muzykę w kościele za „narzędzie szatana”<sup>125</sup>, a gry, taniec, zabawę za co najmniej grzeszne<sup>126</sup>. Nie mogąc wpłynąć na zmianę poglądów

<sup>120</sup> Tamże.

<sup>121</sup> Por. tamże.

<sup>122</sup> H.U. von Balthasar, *Wiarygodna jest tylko miłość*, tłum. E. Piotrowski, Kraków 1997, s. 25.

<sup>123</sup> Tamże, s. 26.

<sup>124</sup> A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 88.

<sup>125</sup> J. Iwazkiewicz, *Jan Sebastian Bach*, Kraków 1963, s. 17.

<sup>126</sup> Por. Z. Chelmicki, *Pietyzm*, [w:] *Podręczna encyklopedia kościelna*, t. XXXI–XXXII, red. S. Gall, J. Gautier, R. Jałbrzykowski, Warszawa–Kraków 1913, s. 134.

tej konkretnej społeczności, pomimo otrzymywania dużej pensji<sup>127</sup> Bach zdecydował się opuścić Mühlhausen. Można zatem przyjąć, że zewnętrzna forma sprawowania kultu zgodna z kanonami pietyzmu, a także starcia personalne pomiędzy zwolennikami i przeciwnikami tego nurtu, były dla niego czymś obcym.

Wpływów pietystycznych w twórczości kompozytora należy jednak upatrywać przede wszystkim w starannym doborze tekstów do muzyki. Widzimy w nich zaakcentowanie indywidualnej relacji z Jezusem i osobistą odpowiedź na Bożą miłość ze strony wierzącego<sup>128</sup>. Schweitzer zauważa: „W końcu jednak nawet nie ortodoksyjny luteranizm był właściwą religią Bacha, ale mistyka”<sup>129</sup>.

Próbując uzasadnić wpływ pietyzmu na postawę religijną Bacha, należy wskazać kilka istotnych faktów. Lipsk, w którym kompozytor spędził ostatni etap swojego życia, oddalony jest od Halle – głównego ośrodka pietyzmu – o około 30 km, co nawet w tamtym czasie nie było dużą odległością. Do 1727 roku działał tam jeszcze Francke<sup>130</sup>. Ponadto na tamtejszym uniwersytecie studiował Barthold H. Brockes, autor popularnego pasyjnego libretta naznaczonego pietyzmem<sup>131</sup> *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, którego fragmenty wykorzystał Bach w *Pasji według św. Jana*. Biorąc pod uwagę jeszcze to, że kompozytor posiadał w swoim księgozbiorniku dzieła czołowych pietystów, możemy mówić z dużym prawdopodobieństwem o wpływie myśli pietystycznej na jego mentalność i – w konsekwencji – twórczość.

Jak wynika z przedstawionych dotychczas faktów, życie Bacha przypadło na okres, w którym oddziaływały na siebie aż trzy prądy: ortodoksyjny, pietystyczny i wczesnooświeceniowy, przy czym największy wpływ, o czym była już mowa, wywarła na kompozytorze ortodoksja luterska<sup>132</sup>. Prowadzone badania nad twórczością Bacha zmierzają do postawienia hipotezy, że w jego dziełach widoczne są elementy zaczerpnięte zarówno z ortodoksyjnego

<sup>127</sup> „85 guldenów, 3 korce żyta, 2 sągi drzewa (jeden jesionowy, a drugi jakiego bądź innego) i 6 garncy jęczmienia, wszystko z dostawą przed drzwi pomieszkania; prócz tego jeszcze 3 funty ryb rocznie”. Ph. Spitta, *Johann Sebastian Bach*, t. I (1873); cyt. za: J. Iwaszkiewicz, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 17.

<sup>128</sup> Por. A. Wilson-Dickson, *Historia muzyki chrześcijańskiej*, dz. cyt., 124.

<sup>129</sup> A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 132.

<sup>130</sup> Por. A. Buzek, *Historia Kościoła*, dz. cyt., s. 247.

<sup>131</sup> Twórczość tego poety wyrasta z ducha pietyzmu o cechach „niemieckiej surowej i prostej pobożności”. B. Pocij, *Brockes Barthold Heinrich*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM...*, dz. cyt., t. I, Kraków 1979, s. 424.

<sup>132</sup> Por. Ch. Bunnars, *Musik*, dz. cyt., s. 443.

luteranizmu, jak i uczuciowego pietyzmu. Oczywiście udzielenie odpowiedzi na pytanie, w którym konkretnie miejscu mamy do czynienia z pietyzmem w najczystszej postaci, jest niezwykle trudne i wymaga różnorodnych, wieloaspektowych badań, co podkreśla większość badaczy zajmujących się tą problematyką.

Dzisiejszy stan wiedzy oraz istniejące źródła inspirują do postawienia pytania: w jakim stopniu treści pietystyczne bądź inspirowane tym nurtem widoczne są w kompozycjach Bacha? Staje się to tym bardziej intrygujące, że wpływ taki zauważyć można również w analizowanej przez mnie *Pasji według św. Jana*, w której arie cechuje często właśnie rys typowy dla tego rodzaju twórczości. Zdaniem Mieczysława Tomaszewskiego pasyjne teksty arii przedstawiają element pietystyczny, który można scharakteryzować następująco: „«Pietystycznie» oznacza sposób zwracania się do Boga wprost, tak jakby nie istniała żadna hierarchia czy pośrednictwo, w takiej relacji do Stwórcy akcent pada na ekspresję, na uczucie, natomiast w ortodoksyjnym przeważa wierność temu, co zawarte zostało w Piśmie Świętym”<sup>133</sup>. Opracowując tekst do *Pasji*, Bach miał niezwykle wyczucie łączenia obu elementów: ortodoksyjnego i pietystycznego, tak iż kompilacja ta wydaje się wręcz idealna pod tym względem.

Osobą, na którą warto zwrócić uwagę w kontekście inspiracji pietystycznych widocznych w twórczości Bacha, był Heinrich Müller (1631–1675), przedstawiciel tzw. literatury pobożnościowej, którego prace znajdowały się w bibliotece kompozytora<sup>134</sup>. Elke Axmacher, jedna z niemieckich badaczek zajmujących się pochodzeniem tekstów wykorzystywanych w utworach Bacha, twierdzi, że dzieła Müllera były związane z kazaniem pietystycznymi. Uważa również, że znaczne fragmenty librett miały za wzór właśnie kazania pasyjne Müllera. W związku z tym zrodziła się hipoteza, że Bach mógł wskazywać swoim librecistom wspomniane dzieła – kazania, które były bardzo afektowane i mogły mieć wpływ na jego twórczość<sup>135</sup>. Inni badacze postulują, że zarówno w kantatach, jak i pasjach widoczne są odniesienia do pieśni należących do ruchu pobożnościowego, które były dogłębnie poznane przez Bacha<sup>136</sup>. W pozabiblijnych tekstach do jego pasji widoczne są wpływy dzieł

<sup>133</sup> M. Tomaszewski, *Wokół Pasji Mateuszowej J.S. Bacha*, wykład z 1 kwietnia 2007 r., *XII Dni Bachowskie*, Akademia Muzyczna w Krakowie.

<sup>134</sup> Por. R.A. Leaver, *Bachs Theologische Bibliothek*, dz. cyt., s. 69–70, 108–109, 152–153, 157–158.

<sup>135</sup> Por. Ch. Bunnars, *Musik*, dz. cyt., s. 444.

<sup>136</sup> Por. M. Brecht, *Das Aufkommen der neuen Frömmigkeitsbewegung...*, dz. cyt., s. 193.

m.in. Valeriusa Herbergera i J. Arndta, nie ma tam natomiast odniesień do młodszej generacji teologów pietystycznych, których pism nie można również odnaleźć w księgozbiorniku kompozytora<sup>137</sup>.

W jednej z najbardziej uznanych dziś biografii Bacha, pióra Christoph'a Wolffa, znajdujemy stwierdzenie, że wiele z opracowanych muzycznie tekstów do kantat posiada w sobie słownictwo i myśl pietystyczną. Na ich przykładach widać wyraźnie, jak ortodoksyjne i pietystyczne tendencje wzajemnie się przenikały<sup>138</sup>.

Martin Geck, jeden ze znawców twórczości Bacha i autor książki *Johann Sebastian Bach. Johannespassion BWV 245*, twierdzi, że kompozytor sympatyzował z pietyzmem, ale tylko częściowo<sup>139</sup>, co nie zmienia faktu, że pod względem teologicznym i muzycznym przejął wiele z nurtu duchowości pietystycznej<sup>140</sup>. Geck próbował wyłonić z twórczości Bacha muzyczne toposy typowe dla pietyzmu. Są one porównywalne do reprezentatywnych wyrażań, które z pietystycznego słownictwa przeszły do języka potocznego: „pogodny, pobudzony, zachwycony, budzący duchowo, mający pokój wewnętrzny, nastrojowy, radosny, serdeczny, wzruszający”<sup>141</sup>. Elementy te dostrzegalne są przede wszystkim w ariach. Można wyróżnić także topos zachwyty – szczególnie wyraźny we fragmentach obrazujących dialog Jezusa i duszy<sup>142</sup>.

W *Pasji według św. Jana* spotykamy także różnego rodzaju refleksy myślenia pietystycznego. Ma to miejsce zwłaszcza we fragmentach, w których występuje poezja czy to samego B.H. Brockesa lub Christiana H. Postela, czy też będąca opracowaniem samego Bacha albo bliżej nieokreślonego autora. Tekst hamburskiego poety B.H. Brockesa *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* z 1712 roku wykazuje silne znamiona pietyzmu, a sam fakt wplatania przez Bacha pomiędzy tekst Pisma Świętego świeckiej poezji świadczy o przełamaniu barier myślenia ściśle ortodoksyjnego. Należy pamiętać o tym, że tacy kompozytorzy, jak np. Georg Friedrich Händel, komponowali swoje pasyjne oratoria wyłącznie do tekstu Brockesa. Widzimy więc jasno, że Bach, wierny uczeń Lutera, przede wszystkim użył słów z Pisma

<sup>137</sup> Por. tamże, s. 194.

<sup>138</sup> Por. Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach...*, dz. cyt., s. 154.

<sup>139</sup> Por. Ch. Bunners, *Musik*, dz. cyt., s. 444.

<sup>140</sup> Por. M. Geck, *Pietismus*, III. *Die Sprache des Pietismus in der Musik Bachs*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik: Sachteil*, red. L. Finscher, t. VII, Kassel-Stuttgart 1997, szp. 1597.

<sup>141</sup> Tamże.

<sup>142</sup> Por. tamże.

Świętego w recytatywach i chórach turby, ale z drugiej strony, teksty arii posiadają dość wyraźne znamiona pietyzmu i są, zdaniem M. Tomaszewskiego, właśnie „wylewami uczuć”<sup>143</sup>. W tej perspektywie trafne jest również spostrzeżenie Schweitzera, który pisze: „Utwory jego [...] noszą wyraźne ślady pietyzmu; przesiąknięte są nimi nie tylko teksty kantat i pasji, jak zresztą cała religijna poezja rozpoczynającego się wieku XVIII. Dostrzec to można również w refleksjach i sentymentalnych nastrojach librecistów Bacha [...] pisał swoją muzykę do wierszy śladami pietyzmu naznaczonych, i dzięki temu zachował je po wsze czasy”<sup>144</sup>.

To połączenie dwóch elementów występujących wewnątrz osiemnastowiecznego protestantyzmu nie było czymś absolutnie nowym, ponieważ ok. 1750 roku nie posiadał on już tak mocnego zakorzenienia w ortodoksji z okresu jej szczytowego rozwoju (1600–1685), wykształconej w szkole wittenberskiej. Dlatego też różnorodne kierunki mogły teraz dochodzić do głosu, łącznie z oświeceniowymi postulatami. Zmierzch epoki baroku (1730–1750) – będący równocześnie dojrzałym, by nie powiedzieć końcowym etapem twórczości Bacha – charakteryzował się zanikiem bojowości ortodoksji luteranckiej, co sprzyjało formowaniu się postaw otwartych i bardziej tolerancyjnych<sup>145</sup>. Potwierdzają to również słowa Jeana Delumeau, który pisze, że między rokiem 1730 a 1750 supremacja pietyzmu w Niemczech była już ugruntowana, dopiero później jego wpływ zaczął słabnąć<sup>146</sup>.

Prawdopodobnie dla przekonań Bacha łączenie różnych nurtów religijnych nie stanowiło problemu. Staje się to jeszcze wyraźniejsze, kiedy uświadomimy sobie, że skomponował *Mszę b-moll*, w której złamał pewne zasady. Wykorzystał tekst łaciński zamiast niemieckiego i zachował stały układ części – *ordinarium missae*. Te i inne cechy sprawiają, że może być ona zaliczona zarówno do muzyki protestanckiej, jak i katolickiej<sup>147</sup>. Niezwykła drobiazgowość, z jaką Bach podchodzi tutaj do oddania najdrobniejszych dogmatycznych kwestii, czyni z niego „luteranckiego prekursora ekumenizmu”, którego echo działalności rozbrzmiewa aż do dzisiaj. W *Mszy b-moll* odczuwalne jest „pragnienie zespolenia w jednym dziele elementów kultury łacińskiej [...]

<sup>143</sup> Por. M. Tomaszewski, *Wokół Pasji Mateuszowej J.S. Bacha*, dz. cyt.

<sup>144</sup> A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 132.

<sup>145</sup> Por. J. Staszewski, *August III Sas*, dz. cyt., s. 216.

<sup>146</sup> Por. J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa...*, dz. cyt., s. 211.

<sup>147</sup> Por. A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 551. Podobne stanowisko zajmuje E. Zavorský w swojej monografii Bacha. Por. E. Zavorský, *J.S. Bach*, dz. cyt., s. 319–322.

i niemieckiej teologii krzyża, skoncentrowanej na męce i odkupieniu<sup>148</sup>. Można też spotkać opinie mówiące o tym, że utwór ten jest „uniwersalnym głosem chrześcijańskiej Europy, zwróconym do Boga niejako ponad [...] różnicami doktrynalnymi”<sup>149</sup>. W tym sensie trudno przecenić wielokrotnie podkreślane zasługi Bacha dla teologii protestanckiej. Dlatego tym większe uzasadnienie znajduje określenie lipskiego kantora jako „pierwszego znaczącego niemieckiego głosu od czasów Lutra”<sup>150</sup>. Postawa Bacha jako pewnego rodzaju „zwoznika” widoczna jest zarówno w łączeniu elementów ortodoksyjnych z pietystycznymi w ramach rozwijającej się teologii protestanckiej, jak i w ekumenizmie dostrzeganym w dziełach należących do wyznania katolickiego i ewangelickiego. Działalność Bacha doskonale koresponduje z obrazem, jaki nadała mu historia muzyki, widząc w nim przede wszystkim tego, który dokonał wielkiej syntezy w ramach istniejących gatunków muzycznych, form czy stylów<sup>151</sup>.

\* \* \*

Ujmując całościowo postawę Bacha wobec teologii protestanckiej, należy podkreślić, że szczególne znaczenie miało dla niego stanowisko takich teologów jak Hütter czy Calovius, których nauczanie przypadało na tzw. szczytowy okres ortodoksji luteranckiej. Nie można jednak pominąć faktu, że w czasach Bacha nastąpił także rozwój literatury pobożnościowej i pietystycznej, będącej ważnym elementem religijnych przekonań kantora kościoła św. Tomasza w Lipsku. Z dziełami Caloviusa, Arndta czy Müllera spotykamy się nie tylko w bibliotece kompozytora, ale przede wszystkim w ich muzycznej transpozycji odzwierciedlonej w jego utworach. Do gatunków, w których idea pietyzmu jest żywa, należą pasje, które pod ręką Bacha otrzymały postać oratoryjno-kantatową, i tej właśnie formie – umożliwiającej połączenie idei typowych dla ortodoksji luteranckiej z pietystycznymi – poświęcona zostanie dalsza część moich rozważań.

<sup>148</sup> E. Obniska, *Msza h-moll Johanna Sebastiana Bacha*, książka programowa festiwalu *Misteria Paschalia*, edycja VIII, Kraków 18–25 kwietnia 2011 r., s. 220.

<sup>149</sup> Tamże, s. 222.

<sup>150</sup> R.A. Leaver, *J.S. Bach and Scripture...*, dz. cyt., s. 13.

<sup>151</sup> Bardzo wymowne stają się tutaj słowa jednego z rosyjskich muzykologów: „[Bacha] (...) nie można traktować jako indywidualność, ale raczej jako potężne laboratorium twórcze, w którym wszystkie twórcze doskonałości, style, tendencje i osiągnięcia muzyki jego czasów stapiają się w jedną całość”. B. Asafiew; cyt. za: J. Iwaszkiewicz, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 9.

# Rozdział

## III

### PASJA W KONTEKŚCIE HISTORYCZNYM

Tematyka pasyjna opisująca zbawczą mękę i śmierć Chrystusa przez wieki wpływała na duchowość chrześcijańskiego świata. Znajdowała swoje odzwierciedlenie także w twórczości muzycznej, przyjmując różnorodne formy: począwszy od prostych śpiewów liturgicznych aż po skomplikowane kompozycje. Reprezentatywnym gatunkiem muzycznym tego rodzaju jest pasja, czyli słowno-muzyczna relacja o męce i śmierci Zbawiciela oparta na tekście ewangelicznym. W miarę rozwoju gatunek ten ulegał różnym przekształceniom<sup>1</sup>.

Na tle całej pasyjnej spuścizny Bachowskie pasje należą do dzieł wysoce kunsztownych i rozbudowanych, które zapisały się trwale w historii muzyki. To, co stanowi o ich wysokiej jakości, to umieszczenie tekstu ewangelicznego w centrum wypowiedzi, przez co nabierają one biblijno-liturgicznego charakteru, najgłębiej wyrażającego tradycje luterańskiej *theologia crucis*<sup>2</sup>. Poza tym połączenie słów Pisma Świętego z poezją naznaczoną myślą pietystyczną nadaje im osobistego, bardziej ludzkiego charakteru, tak bardzo potrzebnego w nieco skostniałej teologii protestanckiej czasów Bacha. Znaczący wpływ

---

<sup>1</sup> Por. M. Skrukwa, „*Passio Christi*” w muzyce. *Relacja słowo-dźwięk na przykładzie polskiej XVIII-wiecznej twórczości pasyjnej*, [w:] *Via pulchritudinis. Wątki biblijne w literaturze i kulturze polskiej*, red. A. Gorzkowski, Ł. Kamykowski, K. Panuś, Kraków 2010, s. 217.

<sup>2</sup> Teologiczna koncepcja *theologia crucis* sformułowana została przez Lutera w 1518 r. w tzw. dyskusji heidelberskiej (tezy 19–21). Zdaniem reformatora, Boga nie można poznać przez rozumową analizę bytu naturalnego czy metafizyczne spekulacje, ale przez krzyżową mękę i śmierć Chrystusa opisaną w Piśmie Świętym. To właśnie w niej odnajdujemy prawdziwą naturę Boga i Jego plan zbawienia ludzkości. Por. *Teologia krzyża*, [w:] *Religia. Encyklopedia PWN*, red. T. Gadacz, B. Milerski, t. IX, Warszawa 2003, s. 274.

na styl uprawianych wówczas gatunków muzycznych miały również tradycje lipskich nabożeństw pasyjnych, zwłaszcza kazań<sup>3</sup>.

Muzyczna twórczość opisująca mękę Chrystusa zajmuje wyjątkowe miejsce w całej tradycji chrześcijańskiej, szczególnie zachodnioeuropejskiej. Relacje Ewangelistów w pasjach Bacha odzwierciedlają najsubtelniejsze przeżycia i emocje, których sam język pisany niekiedy nie potrafi precyzyjnie przekazać<sup>4</sup>. Zanim omówię indywidualny styl twórczości pasyjnej lipskiego kantora, chciałbym najpierw przedstawić w zarysie proces rozwoju pasji od momentu jej powstawania aż po formę oratoryjno-kantatową reprezentowaną przez kompozytora.

## A. EWOLUCJA GATUNKU

Śledząc rozwój pasji, możemy mówić o czterech jej rodzajach: chorałowej, motetowej, dramatycznej oraz oratoryjno-kantatowej.

Pasja chorałowa<sup>5</sup> jest najstarszym gatunkiem muzycznej oracji pasyjnej, powstałym w epoce średniowiecza. Prowadzone badania dowodzą, że od III wieku<sup>6</sup> powszechny był zwyczaj czytania odpowiednich rozdziałów Ewangelii według św. Mateusza w Niedzielę Palmową (Mt 26;27), a także adekwatnych fragmentów z trzech pozostałych Ewangelii w trzy dni Wielkiego Tygodnia: we wtorek – według św. Marka (Mk 14;15), w środę – według św. Łukasza (Łk 22;23) i w piątek – według św. Jana (J 18;19)<sup>7</sup>. Ostatnia z nich była czytana w Wielki Piątek, ponieważ obfituje w chrystologiczne akcenty<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Por. K. von Fischer, Komentarz do płyty: *J.S. Bach „St. John Passion”*, Archiv Produktion, 419324-2, 1986, s. 13.

<sup>4</sup> Z podobną koncepcją przekazu treści pozamuzycznych – literackich – za pośrednictwem języka muzycznego spotykamy się obecnie w badaniach prowadzonych nad semantyką języka muzycznego. Por. L. Polony, *Hermeneutyka i muzyka*, Kraków 2003, s. 81.

<sup>5</sup> W tym przypadku mamy do czynienia z chorałem gregoriańskim, czyli odmianą liturgicznego śpiewu Kościoła rzymskokatolickiego. Por. *Chorał*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 155.

<sup>6</sup> Por. W. Lisecki, *Vademecum Passionis*, „Canor” 1993, nr 2(5), s. 15. J. Chomiński podaje IV wiek jako początek pasji chorałowej. Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. V, *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984, s. 409.

<sup>7</sup> Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, dz. cyt. Por. także: A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha. Próba rekonstrukcji procesu przygotowania oracji muzycznej*, Poznań 2003, s. 21.

<sup>8</sup> W Ewangeliach synoptycznych akcent pada przede wszystkim na głoszenie Królestwa Bożego, natomiast w relacji Janowej Jezus mówi o samym sobie.

Ponadto najwyraźniej przedstawia wzajemne relacje między Jezusem a różnymi postaciami procesu, a także między nimi samymi, dostarczając niezwykle bogatego materiału do teologicznej refleksji<sup>9</sup>.

W tradycji Kościoła rzymskokatolickiego ta forma pasji znajduje nadal praktyczne zastosowanie. W odnowionej liturgii Soboru Watykańskiego II proklamuje się dwukrotne wykonanie pasji: w Niedzielę Palmową – zgodnie z cyklem czytań mszalnych – oraz w Wielki Piątek – zawsze pasję według św. Jana, przy czym zaleca się jej wykonywanie w formie czytanej lub śpiewanej z podziałem na role. Sugerowane jest także, aby partie reprezentujące wypowiedzi tłumu, czyli turby, były wykonywane przez chór wielogłosowy<sup>10</sup>.

Wymienione cztery opisy Męki Pańskiej recytowano głównie na jednym wybranym dźwięku (tzw. *accentus*). Zmiany, jakie później doprowadziły do porzucenia recytacji na korzyść śpiewu, podyktowane były w dużej mierze warunkami akustycznymi ówczesnych kościołów czy budowli sakralnych. W takich wnętrzach śpiew brzmiał po prostu lepiej niż recytacja<sup>11</sup>. Wystawienie pasji chorałowej odbywało się w języku łacińskim, obowiązującym w liturgii chrześcijańskiej.

Z upływem lat, od około XI wieku wprowadzono podział na role: narratora, Chrystusa oraz pozostałych osób. W taki sposób opis Męki Pańskiej „śpiewano z podwyższenia według specjalnego tonu pasyjnego z udziałem trzech diakonów – narrator, Chrystus, synagoga”<sup>12</sup>. Dla identyfikacji obsady w tekście umieszczono odpowiednią literę: partia narratora opatrzona była literą *c* (*celeriter*), słowa Jezusa – *t* (*tenere*), a wypowiedzi innych osób, np. Piłata, Żydów, uczniów Chrystusa itd. – *s* (*sursum*). Taki szczegółowy zapis nie tylko wyznaczał partie poszczególnych osób, ale także określał ich rejestry i sposób wykonania. Narrator recytował w umiarkowanym tempie, rolę Jezusa charakteryzowała śpiewność, natomiast pozostałe wypowiedzi były intonowane wyżej<sup>13</sup>. W tym gatunku pasji występują trzy określone role, wykonywane na tzw. podstawowym tonie, i tak: Ewangelista – głos średni „c”, Chrystus – głos niski „f”, partie tzw. osób trzecich i chóru turba wykonywane na wysokim „f” (niemal krzycząc)<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Por. T. Okure, *Ewangelia według św. Jana. Komentarz*, tłum. H. Bednarek, Warszawa 2008, s. 148.

<sup>10</sup> Por. A. Reginek, *Pasja*, II. *Dzieło Muzyczne*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XIV, red. E. Gigilewicz, Lublin 2010, szp. 1435.

<sup>11</sup> Por. P. Steinitz, *Bach's Passions*, London 1979, s. 2.

<sup>12</sup> J. Harper, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, tłum. M. Kowalska, Kraków 1997, s. 163.

<sup>13</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 21.

<sup>14</sup> Por. M. Tomaszewski, *Wokół Pasji Mateuszowej J.S. Bacha*, wykład z 1 kwietnia 2007 r., *XII Dni Bachowskie*, Akademia Muzyczna w Krakowie.

Przedstawiony schemat wypowiedzi pasyjnej był przez długi czas powierzony osobom duchownym; kapłan śpiewał tylko słowa Jezusa, diakon recytował kwestie powierzone narratorowi, natomiast subdiakon – wypowiedzi innych osób<sup>15</sup>. Rejestr najniższy przypisywany był Chrystusowi, średni przeznaczony był dla Ewangelisty, natomiast pozostałe postaci wykonywały swoje partie w najwyższym rejestrze. Niekiedy wszystkie osoby wypowiadały kwestie tłumy – nie łamiąc zasad swojego rejestru – tworząc współbrzmienia równoległych kwint i kwart<sup>16</sup> (co wskazuje na zastosowanie techniki organalnej)<sup>17</sup>.

W trakcie rozwoju pasji chorałowej dokonywano zmian oznaczenia poszczególnych partii (inne nazwy lub sygnatury). Często było to związane z zasadami kompozytorskimi charakterystycznymi dla twórców danego regionu, w którym dzieło powstawało. W XV wieku ten rodzaj pasji przeszedł pewną transformację i stał się utworem wielogłosowym, natomiast w renesansie przywrócono w zasadzie jej pierwotny kształt. Renesansowa postać pasji chorałowej sprowadzała się wyłącznie do śpiewów chóralnych (chorał gregoriański umieszczany zazwyczaj w tenorze zw. *cantus firmus*). Brak partii solowych spowodował, że była ona pozbawiona elementu dramatycznego<sup>18</sup>.

Zróznicowanie formy nie wpłynęło jednak na zmianę podstawowych założeń tego gatunku. Widziany z perspektywy czasu, może wydawać się nieco ascetyczny. Przetrwał jednak do tej pory, świadcząc o wciąż żywym istnieniu najstarszej zachowanej oracji pasyjnej.

Kolejny gatunek – pasja motetowa – kojarzony bywa głównie z okresem renesansu<sup>19</sup>, a jego charakterystyczną cechą jest polifoniczne opracowanie ewangelicznego tekstu o męce Chrystusa<sup>20</sup>. Istotną innowacją w pasji motetowej stanowi sposób wyboru odpowiedniego tekstu. Szwajcarski muzykolog Kurt von Fischer podaje trzy możliwości wyboru tekstów pasyjnych:

<sup>15</sup> Nomenklatura w zapisie partyturowym: kapłan – *sacerdos*; diakon – *evangelista*; subdiakon – *turba* lub *synagoga*. Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 21.

<sup>16</sup> Na takim założeniu harmonicznym opierał się gatunek muzyczny o nazwie *organum* (przeł. IX/X w.). Składał się on z dwóch elementów: „głosu podstawowego (*vox principalis*), którym był chorał, i głosu organalnego (*vox organalis*) umieszczonego nad chorałem”. J. Chomiński, *Organum*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 646.

<sup>17</sup> Por. W. Lisecki, *Vademecum Passionis*, dz. cyt., s. 15.

<sup>18</sup> Por. J. Drewniak, *Pasja*, [w:] *Religia. Encyklopedia PWN*, red. T. Gadacz, B. Milerski, t. VIII, Warszawa 2003, s. 14.

<sup>19</sup> Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, dz. cyt., s. 415.

<sup>20</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 23.

1. tekst jednej z czterech Ewangelii opisujący w całości mękę i śmierć Chrystusa;
2. skrócona wersja tekstu jednej z czterech Ewangelii;
3. zestawienie różnych fragmentów wybranych z czterech Ewangelii<sup>21</sup>, tzw. *Summa Passionis*<sup>22</sup> – tekst taki zwykle zawierał także siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu<sup>23</sup>.

Pasja motetowa z reguły posiadała dwa stałe elementy: *exordium* (wstęp zawierający tytuł i imię autora Ewangelii) i *conclusio* (fragment zakończeniowy ze zmiennym tekstem). W omawianym gatunku zanika zwyczaj sygnowania poszczególnych partii, zacierą się więc podział na role. Pasje te utrzymane są w polifonicznym stylu motetowym<sup>24</sup>. Dość często zawierają *cantus firmus* umieszczony w tenorze, będący jednocześnie tonem pasyjnym. Ruchliwość tego głosu wpływa decydująco na urozmaicenie formy.

Należy pamiętać, iż zarówno pasje motetowe, jak i motety tworzone po reformacji, wykorzystywały teksty Ewangelii tłumaczone na języki narodowe. Szczególne miejsce zajmował język niemiecki. Użycie w liturgii protestanckiej języka rodzimego, zgodnie z postulatami Lutera, miało zbliżyć człowieka do „nieдоступnego” Boga.

Motetową twórczość pasyjną tego okresu można podzielić na dwie podstawowe grupy: łacińską i niemiecką. W obu z nich możemy spotkać utwory w całości polifoniczne lub z fragmentami jednogłosowymi. Pewnym uproszczeniem charakteryzują się pasje niemieckie, do których można zaliczyć m.in. pierwsze pasje Johanna Walthera<sup>25</sup>.

Powstała w XVII wieku pasja dramatyczna posiada najczęściej dwa sposoby muzycznego opracowania tekstu Ewangelii: jednogłosowy i wielogłosowy. Partia Ewangelisty (część narracyjna) wykonywana jest jednogłosowo. Wielogłosowemu opracowaniu poddawane są słowa Chrystusa oraz tłumy. Polifoniczne zabiegi kompozytorskie dotyczyć mogą także partii grupowych

<sup>21</sup> Por. K. von Fischer, *Die mehrstimmige und katholische Passion*, [w:] *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. F. Blume, t. X, Kassel 1962, szp. 898.

<sup>22</sup> Nazywana inaczej *harmonią pasyjną*. Por. A. Reginek, *Pasja...*, dz. cyt., szp. 1435–1436.

<sup>23</sup> Por. W. Lisecki, *Vademecum Passionis*, dz. cyt., s. 16.

<sup>24</sup> Charakterystyczny styl dla głównych form muzyki sakralnej XVI w. – motetu i mszy. Formy te cechuje budowa przeimitowana (imitacyjne opracowanie poszczególnych fragmentów tekstu) z odcinkami w kontrapunkcie *nota contra notam*. Por. *Motetowy styl*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 577.

<sup>25</sup> Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, dz. cyt., s. 414.

(np. uczniowie Jezusa). Niektórzy badacze nazywają ten rodzaj pasji responsorialnym<sup>26</sup>, ponieważ sposób przeplatania śpiewu jedno- i wielogłosowego kojarzy się z wykorzystaniem chóru – dialog kantora z chórem (diakon – *narratio*, chór – *turba*). Do reprezentatywnych dzieł tego rodzaju należą pasje Heinricha Schütza. W dorobku tego kompozytora znajdujemy *Pasję według św. Jana* wykonaną po raz pierwszy w Dreźnie w Wielki Piątek 24 marca 1665 roku oraz *Pasję według św. Mateusza* i *Pasję według św. Łukasza*, wykonane w 1666 roku<sup>27</sup>. Pomimo iż dzieła te powstały w XVII wieku, są utworami *a cappella* z klasycznym podziałem charakterystycznym dla tego rodzaju pasji. Kompozytor stosuje niezwykle oszczędne środki, m.in.: recytatywy solowe „swobodnie komponowane na wzór «neogregoriańskiego» *tonus lectionis*”<sup>28</sup>.

Pasja oratoryjno-kantatowa, nazywana tak ze względu na jej kształt i charakter, reprezentatywny dla kompozytorów barokowych, zawierała cechy stylistyczne zarówno kantaty, jak i oratorium<sup>29</sup>. Połączenie tych dwóch gatunków umożliwiło powstanie nowego, w ramach którego znajdowały się recytatywy, arie i chorały<sup>30</sup>, wcześniej przypisywane wyłącznie oratorium lub kantacie. Otrzymano możliwość stworzenia nowych form wypowiedzi, które zatrzymują akcję, skupiając uwagę na obserwacji i kontemplacji wydarzeń. „Zdarzenia pasyjne przedstawia się po to, by je można było rozważyć, przemysleć i przeżyć”<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Por. K. von Fischer, *Die mehrstimmige und katholische Passion*, dz. cyt., szp. 898.

<sup>27</sup> Por. Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Schütz Heinrich*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. IX, Kraków 2007, s. 193.

<sup>28</sup> M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, tłum. E. Dziębowska, Kraków 1970, s. 140.

<sup>29</sup> Kantata i oratorium to wieloczęściowe niesceniczne utwory wokально-instrumentalne, złożone z arii, recytatywów, duetów, ansambli, chórów i ritornelów instrumentalnych. Od oratorium kantata różni się mniejszymi rozmiarami i większą różnorodnością tekstów, na które składają się utwory liryczne, epickie, dramatyczne, mitologiczne, religijne. Ponadto w oratorium może występować narrator (tzw. *testo*). Por. J. Chomiński, *Kantata*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 428. Por. także: *Oratorium*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 641.

<sup>30</sup> W pasjach Bacha mamy do czynienia z chórem protestanckim, czyli z oficjalnymi pieśniami i hymnami niemieckiego Kościoła protestanckiego, których wprowadzanie rozpoczął Luter. Zgodnie z jego zaleceniami chorały powinny charakteryzować się prostą, stroficzną budową. Mogły mieć teksty oryginalne lub pochodzące z psalmów, liturgicznych tekstów Kościoła rzymskiego, a także z ludowej niemieckiej poezji religijnej oraz z Nieliturgicznych hymnów łacińskich. Por. *Chorał*, dz. cyt., s. 155. Por. także: K. Hławiczka, *Chorał protestancki*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. III, red. R. Łukaszyk, L. Bienkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1995, szp. 229–230.

<sup>31</sup> W. Lisecki, *Vademecum Passionis*, dz. cyt., s. 17.

Narracja Ewangelisty występuje zatem w formie recytatywu i jest stosunkowo krótka, natomiast znaczna część pasji przypada np. ariom, posiadającym funkcję wyłącznie kontemplacyjną. Zatrzymanie akcji pozwala skoncentrować się na przedstawianych wydarzeniach, poddać je głębszej refleksji lub modlitewnej zadumie.<sup>32</sup> Trzeba pamiętać, że właściwa akcja pasyjna rozgrywa się tylko w recytatywach i partiach chóru-turby, natomiast teksty chorałów i arii przywołują radosną ideę zmartwychwstania. Nietrudno zatem zauważyć, że taki sposób przedstawiania relacji pasyjnej był szczególnie bliski duchowi protestantyzmu, a więc zaleceniom Lutera. Jego zdaniem, rozważania męki i śmierci Chrystusa powinny mieć miejsce nie tylko w okresie Wielkiego Postu, ale w ciągu całego roku kościelnego<sup>33</sup>.

Pasje tego rodzaju przeznaczone są do wykonywania przez liczny zespół. Istotne miejsce zajmują soliści, śpiewający arie oraz występujący w rolach: Ewangelisty (tenor), Chrystusa (bas, baryton) i innych postaci, np. Piotra czy Judasza. Ponadto oprócz partii solowych w tego typu pasjach występuje także chór-turba w partiach zbiorowych (Żydzi, słudzy arcykapłana, żołnierze) – czynnie uczestniczący w akcji, wzbogacający ją dramatycznie – lub chór komentujący akcję w chorałach. Takie wykorzystanie chóru w pasji oratoryjno-kantatowej odgrywa rolę porównywalną do tej w dramacie antycznym; jako komentator obiektywizuje on treść arii i recytatywów. Zadaniem solistów w ariach jest natomiast wcielenie się w postaci, „które rozważają nastrój chwili, przedłużają go i czynią istotnym”<sup>34</sup>. Całej tej obsadzie wokalne towarzyszy orkiestra. Pod względem konstrukcyjnym pasje tego typu wskazują na związki z operą neapolitańską, przede wszystkim ze względu na budowanie napięcia dramatycznego<sup>35</sup>.

Na treść pasji oratoryjno-kantatowej składają się fragmenty Ewangelii lub ich kompilacje, jak również poetyckie parafrazy – nierzadko o wydźwięku świeckim. Do jednych z najpopularniejszych tego rodzaju opisów pasyjnych należy „libretto” B.H. Brockesa<sup>36</sup>, w którym autor relacjonuje wydarzenia,

<sup>32</sup> Por. tamże.

<sup>33</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 24.

<sup>34</sup> Tamże, s. 25. Por. M. Skrukwa, *„Passio Christi” w muzyce...*, dz. cyt., s. 220–221.

<sup>35</sup> Por. A. Reginek, *Pasja...*, dz. cyt., szp. 1436.

<sup>36</sup> Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) – hamburski radca, poeta. Studiował prawo w Halle – ówczesnym głównym ośrodku pietyzmu. W 1704 r. osiedlił się na stałe w Hamburgu, prowadząc działalność społeczną i obywatelską, zakładając towarzystwa: *Teutschübende Gesellschaft* (1715) oraz *Patriotische Gesellschaft* (1724), propagując idee angielskich moralistów (przekład dzieł Thomsona). Jego twórczość zrodzona z ducha pietyzmu charakteryzuje się „surową i prostą pobożnością” oraz typowym dla baroku

wykorzystując tylko własną poezję, a rezygnując zupełnie z cytowania słów Ewangelii. W ten sposób narracja pasji nabiera charakteru bardziej ogólnego, nieskupiającego się tylko na liturgicznym przeżyciu cierpienia Chrystusa.

Manfred Bukofzer poruszając problem przeznaczenia pasji oratoryjno-kantatowej, pisze: „Wierny nowym ideom oświecenia Brockes i twórcy z jego kręgu interpretowali pasję jako tragedię jednostki, która może być przedstawiona własnymi słowami poety. Pozbawiona obiektywizmu tekstów liturgicznych pasja stała się utworem bardziej odpowiadającym wykonaniu w sali koncertowej niż w kościele”<sup>37</sup>.

Rosnąca popularność poetyckich opracowań pasyjnych wiąże się ze zmianami w ówczesnej estetyce. Obok omawianego gatunku pasji oratoryjno-kantatowej reprezentowanej przez Bacha, na przełomie XVII i XVIII wieku coraz częściej do głosu dochodziła (przede wszystkim na północy Niemiec, zwłaszcza w Hamburgu) forma zwana *Passion-Oratorio*, czego przykładem jest choćby pasja Händla nazywana *Brockes Passion*. Z czasem widoczne – nie tylko u Brockesa – manierystyczne przewartościowanie, jakie zaczęło dominować w XVIII wieku, doprowadziło do coraz częściej spotykanej rezygnacji z tekstu objawionego w komponowaniu utworów pasyjnych. Na przeciwnym biegunie znajdowały się pasje Bacha, reprezentujące tzw. *Oratorio-Passion*, którego tradycja tworzenia powoli wygasła<sup>38</sup>.

połączeniem wątków sakralnych ze świeckimi. W jego utworach można zauważyć patos i egzaltację, które dzisiaj mogą wydawać się nieco naiwne, choć nie można odmówić im żarliwego uniesienia czy bogactwa wyobraźni. Inną cechą poezji Brockesa jest prostota retoryki. Należy jednak pamiętać, że pomimo dość krytycznej oceny twórczości tego poety, zalicza się go do prekursorów niemieckiej poezji oświecenia. Tekst poetycki Brockesa wykorzystany we fragmentach do *Pasji według św. Jana* uważany był za arcydzieło poezji religijnej przez wielu ówczesnych kompozytorów. Stanowił on *Passion-Oratorio* opracowane na sposób libretta, którego pełny tytuł brzmiał: *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*. Warto dodać, że w tym czasie do tego tekstu pisali swoje pasje także inni kompozytorzy, jak np.: Keiser (1712), Händel (1716), Telemann (1716 – kompozycja zaginiona), Mattheson (1718) oraz C.F. Fasch, G.H. Stölzel. Należy jeszcze wspomnieć, że Brockes zapisał się w historii jako pierwszy z nowożytnych poetów niemieckich traktujący przyrodę jako główny temat swojej twórczości, sławiąc naturę jako dzieło Boże, stworzone dla pożytku i szczęścia człowieka. Jego największym dziełem w tym zakresie jest wielotomowy utwór pt. *Irdisches Vergnügen in Gott* (I–IX, 1721–1748). Por. B. Pociąg, *Brockes Barthold Heinrich*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM...*, dz. cyt., t. I, Kraków 1979, s. 423–424. Por. także: Z. Ciechanowska, *Brockes Barthold Heinrich*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. II, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1995, s. 1080.

<sup>37</sup> M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, dz. cyt., s. 430.

<sup>38</sup> Por. J. Malina, Komentarz do płyty: *G. F. Haendel „Brockes Passion”*, Brilliant Classics, 92003 (CD 1-3), 1994, s. 2.

Pierwszy typ (*Passion-Oratorio*), mówiąc w wielkim uproszczeniu, to rodzaj przedstawienia opartego na gotowym poetyckim libretcie. Jego włoski pierwowzór był wystawiany na scenie w kostiumach i z odpowiednią dekoracją. Drugi typ (*Oratorio-Passion*), którego reprezentantem jest Bach, to rozważanie Męki Pańskiej z wykorzystaniem cytatów Pisma Świętego wzbogaconych o treści poetyckie najczęściej o charakterze kontemplacyjnym, mające podłoże pietystyczne<sup>39</sup>.

Przedstawiony w niniejszym podrozdziale wielowiekowy rozwój gatunku pasji odwzorowywał zmiany zachodzące nie tylko w historii muzyki, ale także w duchowości ówczesnej Europy. Pierwszą formą pasji była zrodzona w czasie średniowiecza *passia choralowa* – odwołująca się do chorału gregoriańskiego. Następną epoką – renesans – wraz z rozkwitem wielogłosowości wprowadza do pasji polifonię, przez co sam tekst staje się mniej zrozumiały, a uwaga koncentruje na samej kunsztownej, wielogłosowej kompozycji. Ten typ pasji nosił miano *motetowej*.

We wczesnym baroku następuje tendencja do uproszczenia faktury muzycznej na korzyść wyrazistości tekstu, dlatego *passia dramatyczna* charakteryzuje się przeplataniem śpiewu jednogłosowego (zwłaszcza w partii Ewangelisty) z wielogłosowym, oszczędną instrumentacją, a nawet niekiedy brakiem użycia instrumentów muzycznych. Wszystko po to, aby tekst był zrozumiały i przede wszystkim na nim skupiała się uwaga słuchacza.

Ostatnim omawianym ogniwem rozwoju pasji jest jej odmiana *oratoriumowa*. Wszystkie partie pojedynczych osób otrzymują jednogłosowe opracowanie, natomiast zbiorowe pozostają wielogłosowe. W ariach do głosu dochodzi podmiot liryczny, koncentrujący uwagę na kontemplacyjnym przeżywaniu treści pojawiających się w recytatywach. Ogólnie te formy pasji cechuje znaczne rozbudowanie faktury muzycznej oraz wzbogacenie obsady wokalnie-instrumentalnej. Bach był głównym kompozytorem tego typu pasji, nadając jej znamiona utworu o charakterze koncertowym. Dzięki temu przyczynił się do wzrostu jej niesłabnącej popularności.

## B. PASJE JOHANNINA SEBASTIANA BACHA

Twórczość pasyjna Bacha wiąże się z okresem jego życia spędzonym w Lipsku. W 1723 roku objął tam posadę kantora przy kościele św. Tomasza. Osoby zatrudniane na tym stanowisku zazwyczaj posiadały wykształcenie uniwersyteckie

<sup>39</sup> Por. tamże.

i należały do intelektualnych elit, przez co cieszyły się dużym autorytetem. Zatem powierzenie tej funkcji Bachowi podkreśla jego wielką renomę<sup>40</sup>. Pozycja ta sprawiła, że stał się on także najważniejszym propagatorem życia muzycznego w mieście, które wcześniej nie wyróżniało się niczym szczególnym. W 1729 roku przejął stanowisko dyrektora Collegium Musicum<sup>41</sup> – zespołu, z którym uświetniał miejskie uroczystości, występując na placach i w powstających wówczas pierwszych kawiarniach<sup>42</sup>. Ponadto stworzył chór, który obsługiwał cztery lipskie kościoły. Mając do dyspozycji orkiestrę i chór, Bach mógł rozpocząć pracę nad komponowaniem pasji. Tak dobrze zorganizowany aparat wykonawczy umożliwił mu poświęcenie się najważniejszym obowiązkom, czyli tworzeniu muzyki towarzyszącej liturgii, uświetniającej tak dni świąteczne, jak i powszednie. Szczególnie ważne miejsce wśród nabożeństw zajmowała oprawa liturgiczna Wielkiego Piątku<sup>43</sup>. Do obowiązków kantora należało przygotowanie na tę okoliczność muzyki pasyjnej wykonywanej w dwóch częściach. Wielkopiątkowe nabożeństwo w Lipsku za czasów Bacha wyglądało następująco:

1. Wspólna pieśń (*Jesu, deine Passion*)
2. Czytanie
3. MUZYCZNA PASJA – część pierwsza
4. Modlitwa
5. Komentarz
6. Słowo wprowadzające
7. Pieśń gminna (chorał *Christe, du Lamm Gottes*)
8. Wieczera (z pieśniami wielkopostnymi wspólnoty)
9. Modlitwa

<sup>40</sup> Por. M. Walter-Mazur, *Motet madrygałowy w protestanckich Niemczech I połowy XVII wieku*, Poznań 2004, s. 92.

<sup>41</sup> Por. Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczoney*, tłum. B. Świdarska, Warszawa 2011, s. 413.

<sup>42</sup> Właśnie na potrzeby takich miejsc powstawała świecka muzyka wokalnie-instrumentalna, m.in. *Kantata o kawie* czy *Phoebus i Pan*.

<sup>43</sup> Obecnie protestanckie nabożeństwa wielkopiątkowe koncentrują się przede wszystkim na czytaniu Męki Chrystusowej opartej na relacjach czterech Ewangelistów. Szczególnie podejście do luteranckiej koncepcji *Theologia crucis* znalazło swój wyraz w polskich przekładach Biblii Gdańskiej. W jej wydaniach z 1632, 1660 i 1726 r. po Apokalipsie św. Jana została zamieszczona *Passya*, powstała w wyniku kompilacji wszystkich relacji ewangelicznych, która miała zapewne stanowić ukoronowanie całości, a zarazem wyrażać istotę teologii protestanckiej. Por. *Passya albo hystorya o Męce, Śmierci, i Pogrzebie PANĄ naszego Jezusa Chrystusa ze wszystkich czterech Ewangelistów porządnie zebrana*, [w:] Biblia Gdańska (1726).

10. Przerwa
11. MUZYCZNA PASJA – część druga
12. Modlitwa
13. Pieśń końcowa [...]
14. Błogosławieństwo
15. Cisza<sup>44</sup>.

Przedstawiona forma nabożeństwa z wykorzystaniem muzycznej pasji była praktykowana w Lipsku zamiennie w dwóch głównych kościołach: św. Tomasza i św. Mikołaja. Bach, pełniąc obowiązki kantora, musiał zająć się także komponowaniem muzyki pasyjnej. Na marginesie warto przypomnieć, że forma pasji oratoryjno-kantatowej była stosunkowo nowa w Lipsku. Dopiero w 1721 roku, za czasów poprzednika Bacha – Johanna Kuhnaua, wprowadzono ten rodzaj pasji wielogłosowej do powszechnego użytku. Wcześniej wykonywano tutaj zazwyczaj pasje chorałowe<sup>45</sup>.

W czasie poprzedzającym powstanie Bachowskich pasji spotykamy się w środowiskach protestanckich z rozwojem specyficznego nurtu. Można go nazwać teatralnym i zaobserwować na przykładzie konstruowania wygłaszanych wówczas homilii, które były mocno ugruntowane na zasadach retoryki zaczerpniętych przede wszystkim z dzieł Kwintyliana i Cyserona. Przyjmuje się, że niemieccy humaniści wiedzieli, jak przenosić reguły retoryczne na własny grunt. Ówczesne kazania opierały się więc na zasadzie: *docere – movere – delectare – persuadere*<sup>46</sup>. Takim kanonom podlegał zapewne profesorski styl homilii wygłaszanych w głównych kościołach Lipska za czasów Bacha przez nadintendenta doktora Salomona Deylinga z wydziału teologicznego tamtejszego uniwersytetu<sup>47</sup>.

Ówczesne kazania pasyjne podejmujące tematykę cierpienia Chrystusa w Ewangelii według św. Jana miały za cel rozwijać przede wszystkim trzy myśli: 1) upamiętniać cierpienie i śmierć Jezusa Chrystusa; 2) rozważać ofiarę Chrystusa w odniesieniu do wierzącego; 3) kontemplować w sensie współczucia, a nie tylko obserwacji<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> E. Platen, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption*, Kassel 1991, s. 231; cyt. za: A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 26, 27.

<sup>45</sup> Por. N. Harnoncourt, *Dialog muzyczny*, tłum. M. Czajka, Warszawa 1999, s. 217.

<sup>46</sup> G. Scholz, *Bachs Passionen. Ein musikalischer Werkführer*, München 2000, s. 20.

<sup>47</sup> Por. Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach...*, dz. cyt., s. 385.

<sup>48</sup> Por. L. Steiger, R. Steiger, *Die Passionstheologie der Bachzeit, ihr Predigttypus und der Text der Johannes-Passion*, [w:] *Johann Sebastian Bach „Johannes-Passion” BWV 245*.

Bachowska *Pasja według św. Jana* pod względem wyboru i interpretacji tekstu reprezentuje pewnego rodzaju typ kazania pasyjnego, wpisującego się w nurt luteranńskiej ortodoksji XVII wieku<sup>49</sup>.

Sytuacja ta nie uległa większej zmianie w XVIII wieku. Przestrzeganie doktrynalnych założeń teologii protestanckiej, mówiących m.in. o centralnym znaczeniu Pisma Świętego, dostrzec można w doborze tekstów do komponowanych pasji. Podlegały one pewnym normom, którym Bach musiał sprostać. I tak wytyczne lipskiego konsystorza nakazywały korzystanie przede wszystkim z biblijnego tekstu pasyjnego, dlatego też nie można było pisać utworów o tej tematyce do gotowych, całościowych opracowań pasyjnych<sup>50</sup>, jak np. libretto Brockesa *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*. Sytuacja ta wyglądała inaczej w północnej części Niemiec, np. w Hamburgu, gdzie Händel, Telemann czy Mattheson komponowali i wykonywali swoje pasje wyłącznie do libretta Brockesa. W tym świetle Lipsk wydaje się miejscem, gdzie nie tylko stawiano wielkie wymagania wobec działającego tam kantora, ale i przestrzegano z wielką pieczołowitością założeń luteranńskiej ortodoksji.

Istotne jest zwrócenie uwagi na to, kogo obciążano w tego rodzaju kazaniach za śmierć Jezusa. Odpowiedź na to pytanie odnajdujemy u Johanna Gerharda (1582–1637)<sup>51</sup>, który powołując się na tekst Lutra z 1519 roku *Sermon von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi* (*Kazanie o kontemplacji nad świętym cierpieniem Chrystusa*) oraz *Postyllę Domową*, wyjaśnia, że przyjęcie na siebie odpowiedzialności za śmierć Chrystusa spoczywa na wszystkich grzesznikach, zarówno na Żydach, jak i poganach<sup>52</sup>. Dlatego „przyznanie się do wszystkich ciężkich grzechów ludzkich, które przyniosły śmierć Chrystusowi oraz własnej indywidualnej grzeszności stanowi jedno z fundamentalnych założeń luteranńskiej nauki zawartej w kazaniach pasyjnych,

---

*Vorträge Meisterkurses 1986 und der Sommerakademie J.S. Bach 1990*, red. U. Prinz, Kassel 1993, s. 9, 12, 14–15.

<sup>49</sup> Por. tamże, s. 23.

<sup>50</sup> Por. Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach...*, dz. cyt., s. 347.

<sup>51</sup> Ten luteranński teolog jest autorem dzieła: *Meditationes sacrae ad veram pietatem excitandam* (Lei 1606) utrzymanego w duchu mistycyzmu J. Arndta. Por. S. Napiórkowski, *Gerhard Johann*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. V, red. L. Bieńkowski, P. Hemperek, S. Kamiński, Lublin 1989, szp. 999. Warto pamiętać, że jedna z jego prac znajdowała się w bibliotece Bacha, zob. aneks.

<sup>52</sup> Por. J.A. Steiger, *Johann Gerhard. Ein Kirchenvater der lutherischen Orthodoxy*, [w:] *Theologen des 17. und 18. Jahrhunderts. Konfessionelles Zeitalter – Pietismus – Aufklärung*, red. P. Walter, M.H. Jung, Darmstadt 2003, s. 65.

jak i pasyjnych chorałach, które np. pasjom Bacha nadają swój specyficzny charakter”<sup>53</sup>.

Należy zwrócić uwagę, że w czasie, kiedy powstawały pasje Bacha, rodziły się nowe, często walczące o swoją dominację koncepcje artystyczne. W 1721 roku Gottfried E. Scheibel w traktacie *Zufällige Gedancken von der Kirchenmusic* potępia zwolenników Zwinglego za to, że sprzeciwiają się włączaniu *stylus theatralis* do muzyki kościelnej. Scheibel doceniał rolę muzyki, która porusza afekty w harmonii ze Słowem Bożym<sup>54</sup>. Popierał praktyki parodii operowej, proponując zamianę tekstu świeckiego na sakralny: „Nie rozumiem, dlaczego tylko sama opera miałaby mieć ten przywilej, aby nas wzruszać do łez i dlaczego to miałyby być niestosowne w kościele”<sup>55</sup>. Można dojść do przekonania, że postulowana przez Scheibla koncepcja znalazła również potwierdzenie w twórczości Bacha. Mogła się ona jednak w pełni urzeczywistnić dopiero w jego dziełach powstałych w okresie lipskim, w którym skomponował swoje najbardziej rozbudowane utwory wokalnie-instrumentalne.

Poniższa tabela przedstawia zestawienie danych faktograficznych dotyczących udokumentowanych wykonań pasji, jakie miały miejsce w Lipsku pod dyktando J.S. Bacha.

**Tabela 6. Wykonania *Pasji* Johanna Sebastiana Bacha w lipskich kościołach w latach 1724–1739**

DATA	KOŚCIÓŁ	KOMPOZYTOR	DZIEŁO
7 kwietnia 1724	św. Mikołaja	J.S. Bach	<i>Pasja według św. Jana</i> (I wersja)
30 marca 1725	św. Tomasza	J.S. Bach	<i>Pasja według św. Jana</i> (II wersja)
19 kwietnia 1726	św. Mikołaja	?	<i>Pasja według św. Marka</i>
11 kwietnia 1727	św. Tomasza	J.S. Bach	<i>Pasja według św. Mateusza</i>
26 marca 1728 <sup>56</sup>	św. Mikołaja	?	?
15 kwietnia 1729	św. Tomasza	J.S. Bach	<i>Pasja według św. Mateusza</i>

<sup>53</sup> Tamże.

<sup>54</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln–London 1997, s. 34.

<sup>55</sup> Cyt. za: D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt.

<sup>56</sup> W *Kalendarium Bacha* odnotowany został następujący fakt: 26 marca 1728 r. w kościele św. Mikołaja wykonano pasję nieznanego autora. Por. *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, red. A. Glöckner, Bach-Archiv Leipzig 2008, s. 54.

DATA	KOŚCIÓŁ	KOMPOZYTOR	DZIEŁO
7 kwietnia 1730	św. Mikołaja	?	<i>Pasja według św. Łukasza</i>
23 marca 1731	św. Tomasza	J.S. Bach	<i>Pasja według św. Marka</i>
11 kwietnia 1732	św. Mikołaja	J.S. Bach	<i>Pasja według św. Jana</i> (III wersja)
3 kwietnia 1733	nie wykonano pasji ze względu na żałobę po Fryderyku Augustie I		
23 kwietnia 1734	św. Tomasza	?	?
8 kwietnia 1735	św. Mikołaja	?	?
30 marca 1736	św. Tomasza	J.S. Bach	<i>Pasja według św. Mateusza</i>
19 kwietnia 1737	św. Mikołaja	?	?
4 kwietnia 1738	św. Tomasza	?	?
27 marca 1739	zaplanowane wykonanie pasji odwołano		

Źródło: opracowanie własne na podstawie: *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, red. A. Glöckner, Bach-Archiv Leipzig 2008<sup>57</sup>.

Ustalenie dat późniejszych wykonań pasji dostarcza niemałych problemów ze względu na brak zachowanych źródeł potwierdzających ich publiczną prezentację w jednym z lipskich kościołów<sup>58</sup>. Jedyne, co daje się ustalić to to, że 23 marca 1742 roku została wykonana *Pasja według św. Mateusza*, a 4 kwietnia 1749 roku IV wersja *Pasji według św. Jana* J.S. Bacha<sup>59</sup>.

Ustalenie okoliczności powstania i pierwszego wykonania *Pasji według św. Mateusza* także nasuwa pewne trudności. Przyjmuje się, że utwór ten został wykonany po raz pierwszy 11 kwietnia 1727 roku<sup>60</sup>. Posiadał kilka wersji z różnymi modyfikacjami. Ostatnia pochodzi z roku 1740<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> Niektóre źródła podają nieco odmienne informacje, ale opieram się na *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, ponieważ jest źródłem najnowszym (2008). Por. M. Boyd, *Bach*, New York 2000, s. 153-154; por. Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach...*, dz. cyt., s. 351 (I wyd. 2000); por. G. Scholz, *Bachs Passionen. Ein musikalischer Werkführer*, München 2000, s. 16; por. M. Geck, *Johann Sebastian Bach. Johannespassion BWV 245*, München 1988, s. 11.

<sup>58</sup> Christoph Wolff w swojej monografii o Bachu podaje kolejne prawdopodobne daty i miejsca wykonań pasji w latach 1739–1750. Por. Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach...*, dz. cyt., s. 351.

<sup>59</sup> Por. M. Boyd, *Bach*, dz. cyt., s. 154. Por. także: *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, dz. cyt., s. 82, 90.

<sup>60</sup> Por. *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, dz. cyt., s. 51.

<sup>61</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 30.

Kompozytor korzystał w tej pasji z tekstów literackich świeckiego autora – Picandra<sup>62</sup>. To, co charakteryzuje tę kompozycję, to przede wszystkim warstwa liryczna. Poetyckie teksty Picandra są „subiektywnymi religijnymi medytacjami, umieszczanymi w ważnych miejscach akcji. Mówią one o winie człowieka i niewinności Chrystusa, przeciwstawiają żal z powodu popełnionego grzechu zbawczej miłości i miłości Boga”<sup>63</sup>. Można powiedzieć, iż poezja Picandra czyni tę pasję bardziej przesyconą uczuciowością czy subiektywizmem, niż poezja Brockesa dokonuje tego w pasji Janowej. Dlatego można przyjąć, że „pełen dramatycznego wyrazu realizm i zwartość «Pasji według św. Jana» kontrastuje wyraźnie z epickim spokojem «Pasji według św. Mateusza»”<sup>64</sup>.

Koncepcję zastosowania dwóch chórów Bach zaczerpnął zapewne z idei samej Ewangelii według św. Mateusza, odzwierciedlającej relacje Mesjasza i Jego Kościoła. W *Pasji* dialog ten rozgrywa się pomiędzy Córami Syjonu i Wyznawcami (*Gläubigen*). Córka Syjonu to – zgodnie z wizją proroka Izajasza – personifikacja Jerozolimy<sup>65</sup>.

Ewangelia Mateuszowa została spisana pomiędzy rokiem 80 a 90 i była skierowana przede wszystkim do Żydów i judeochrześcijan, a więc warstwy wykształconej. Dlatego także jej relacja pasyjna jest nieco bardziej poetycka. Bach uwydatnił jej liryczno-refleksyjny charakter, stosując np. *recitativo accompagnato* – dodając oprócz głosu *continua* instrumenty towarzyszące narratorowi oraz innym postaciom w recytatywach.

W *Pasji według św. Mateusza* umieścił Bach fragmenty zapożyczone ze swojego wcześniejszego utworu o podobnej tematyce – *Trauermusik*, napisanego na śmierć księcia Leopolda von Anhalt-Köthen. Z analizy wynika, że kompozytor mógł zamieniać pewne odcinki obu tekstów poetyckich bez większej szkody dla wymowy retorycznej samej muzyki<sup>66</sup>.

Wiemy, że *Pasja według św. Mateusza* nie cieszyła się dużym powodzeniem za życia kompozytora. Potwierdzeniem tego mogą być słowa proboszcza Christiana G. Gerbera zapisane w *Historii uroczystości kościelnych w Sachsen*

<sup>62</sup> Picander – pseudonim Christiana Friedricha Henriciego (1700–1764), autora tekstów poetyckich (librett) wykorzystywanych przez J.S. Bacha do komponowania m.in. chórów i arii w *Pasji według św. Mateusza*.

<sup>63</sup> A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 32.

<sup>64</sup> M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, dz. cyt., s. 408.

<sup>65</sup> Por. E. Obniska, *J.S. Bach „Pasja według św. Mateusza”*, program koncertu, Kraków 1998, s. 15.

<sup>66</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 29. Praktyka muzycznej parodii była wielokrotnie stosowana przez kompozytora, na jej podstawie powstały m.in. oratoria, w których muzyka zaczerpnięta została w znacznej mierze z jego kantat świeckich.

z 1732 roku, komentujące wykonanie jednej z ówczesnych pasji: „Kiedy w jednym z ważniejszych miast po raz pierwszy wykonywana była muzyka pasyjna na dwadzieścioro skrzypiec, kilka obojów, fagotów i innych instrumentów, wielu ludzi było zadziwionych i nie wiedziało, jak ma się w takim wypadku zachować. W szlachebnym kościele znalazło się kilku tytułowanych ministrów i szlachcianek, żeby z wielką pobożnością odśpiewać pieśń wielkopostną ze swych książeczek. Kiedy jednak rozpoczęła się ta teatralna muzyka, wszystkie osoby popadły w wielkie osłupienie i patrząc na siebie mówiły: «Cóż mamy począć?»». Stara szlachcianka Wittwe krzyczała: «Boże, strzeż swoich dzieci! To tak, jakby człowiek był w teatrze komediowym!»<sup>67</sup>. Istnieją przypuszczenia, że w podobny sposób była odbierana *Pasja według św. Mateusza*, co przesądziło o tym, iż po śmierci kompozytora uległa ona niemal całkowitemu zapomnieniu. Dopiero z 1829 roku pochodzą pierwsze zapiski informujące o wykonaniu jej przez Eduarda Dervienta i Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego. Wtedy to Adolf Bernhard Marx w „Berliner Allgemeine Zeitung” napisał: „To największe i najświętsze dzieło największego poety dźwięków powraca do życia po prawie stuletnim zapomnieniu”<sup>68</sup>.

*Pasji według św. Jana* zamierzam poświęcić znacznie więcej miejsca z oczywistych względów, dlatego przeznaczyłem dla niej kolejny podrozdział. Zanim to jednak nastąpi, warto wspomnieć o tym, że do twórczości pasyjnej Bacha zalicza się jeszcze – poza zachowanymi w całości: *Pasją według św. Jana* oraz *Pasją według św. Mateusza* – istniejące tylko we fragmentach: *Pasję według św. Marka* z 1731 roku do libretta Picandra (opracowaną na kanwie *Ody żalobnej* z 1727 r.)<sup>69</sup> oraz *Pasję według św. Łukasza* z 1730 roku. Należy zwrócić uwagę, że druga z nich, pomimo iż napisana została ręką Bacha, nie posiada dowodów jego autorstwa. Zachodzi przypuszczenie, że mogła być tylko przez niego przepisana i uzupełniona o własne dodatki<sup>70</sup>. Niektóre źródła zawierają informacje o istnieniu piątej pasji, tzw. *Gothaer* lub *Weimarer Passion*, wykonanej w Gocie w 1717 roku. Jej fragmenty mogły być włączone do drugiej wersji *Pasji według św. Jana* z 1725 roku<sup>71</sup>.

<sup>67</sup> Ch.G. Gerber, *Historie der Kirchen-Zeremonien in Sachsen*, cyt. za: A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 30.

<sup>68</sup> A.B. Marx, artykuł w „Berliner Allgemeine Zeitung”, cyt. za: A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 31.

<sup>69</sup> Por. Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach...*, dz. cyt., s. 426.

<sup>70</sup> Por. tamże, s. 352.

<sup>71</sup> Por. tamże, s. 229, 352.

## C. PASJA WEDŁUG ŚW. JANA

Pierwsza z *Pasji* Bacha była jedną z jego najobszerniejszych kompozycji, trwającą blisko dwie godziny i przekraczającą wymogi liturgii. Stanowiła dla niego wielkie artystyczne wyzwanie i stała się najbardziej wyszukany dziełem spośród wszystkich dotychczasowych. J.E. Gardiner pisze: „Żaden ze współczesnych mu kompozytorów ani żaden z jego poprzedników nie miał ambicji tworzenia muzyki egzegetycznej o podobnej kompleksowości i skali. Żaden nie mógł dorównać głębi jego misternie zdobionej muzyki – jego przenikaniu się tego co narracyjne i refleksyjne, biblijnym relacjom i sformułowanym teologicznie tekstom poetyckim”<sup>72</sup>. Wyzwanie szczególnie trudne, biorąc pod uwagę, że w Lipsku na uniwersytecie pręźnie działał wydział teologiczny, a Bach nie tylko nie był teologiem, ale w ogóle nie miał wykształcenia akademickiego<sup>73</sup>.

Z ustaleniem czasu, w którym Bach rozpoczął komponowanie *Pasji według św. Jana*, wiąże się pewien problem. Dawniejsze źródła podają, że kompozytor rozpoczął pracę nad nią w 1723 roku, będąc jeszcze w Köthen<sup>74</sup>, a zakończył w Lipsku, dokąd przeniósł się w tym samym roku. Obecnie niemal wszyscy badacze, w tym Alfred Dürr, twierdzą, że jest to mylne założenie powstałe z błędu Philippa Spitty, który niewłaściwie ocenił datowanie znaków wodnych znajdujących się na manuskrypcie<sup>75</sup>.

Istnieją także opinie mówiące o tym, że komponowanie tak obszernego gatunku, jakim jest pasja, musiało zabrać Bachowi więcej czasu, dlatego niektórzy sugerują, że rozpoczął pracę wcześniej<sup>76</sup>. Dürr sprzeciwia się takim argumentacjom, podając przykład J. Matthesona, który ukończył swoją pasję według św. Jana *Das Lied des Lammes* w ciągu dwóch tygodni i czterech dni, co zostało zanotowane na końcu partytury<sup>77</sup>. Dürr wnioskuje, że skoro Mattheson napisał swoją kompozycję w tak krótkim czasie, to prawdopodobnie

<sup>72</sup> J.E. Gardiner, *Muzyka w zamku niebios. Portret Johanna Sebastiana Bacha*, tłum. K. Matwiejczuk, Kraków 2021, s. 360.

<sup>73</sup> Por. tamże.

<sup>74</sup> Por. M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, dz. cyt., s. 407. A. Schweizer, powołując się na Ph. Spittę, podaje, że na podstawie analizy papieru, na którym były zapisane niektóre głosy, można udowodnić, że *Pasja Janowa* powstała właśnie w Köthen. Por. A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2009, s. 447.

<sup>75</sup> Por. A. Dürr, *Johann Sebastian Bach's St. John Passion. Genesis, Transmission and Meaning*, New York 2000, s. 2.

<sup>76</sup> Por. tamże, s. 56.

<sup>77</sup> Por. tamże.

Bach również byłby w stanie zakończyć swoje dzieło w podobnym przedziale czasowym, biorąc nawet pod uwagę obowiązki, jakie musiał wypełniać.

Uwzględniając te i inne, mniej lub bardziej przekonujące informacje, możemy domniemywać, że *Pasja według św. Jana* powstała prawdopodobnie w Lipsku w 1723 roku. Od tego czasu datuje się również ostatni etap twórczości Bacha, zwany okresem lipskim. Powstały tam m.in. cztery monumentalne dzieła wokalnie-instrumentalne: dwie pasje, *Magnificat* i wielka *Msza b-moll*. Jeśli dołączymy do tego jeszcze drugi tom *Das Wohltemperierte Klavier*, *Wariacje kanoniczne* oraz *Kunst der Fuge*, to można powiedzieć, że Bach stworzył w tym czasie dzieła zasługujące na określenie „wielkiej summy muzycznej”.

Jak już zaznaczyłem wcześniej, do dziś przetrwały cztery niekompletne wersje *Pasji według św. Jana*, których datowanie wiąże się ściśle z ich udokumentowanym wykonaniem. Pierwsze z nich – pod kierunkiem samego kompozytora – odbyło się 7 kwietnia, w Wielki Piątek 1724 roku<sup>78</sup>. Z tego okresu pochodzą źródła potwierdzające to wydarzenie, choć nie brak również innych hipotez<sup>79</sup>. Następnie dzieło to miało jeszcze trzy wykonania i za każdym razem w zmienionej postaci. Poza wspomnianą już wersją istnieje jeszcze druga, wykonana 30 marca 1725 roku, a także trzecia, pochodząca z 11 kwietnia 1732 roku<sup>80</sup>, oraz czwarta, zaprezentowana publicznie 4 kwietnia 1749 roku<sup>81</sup>. Ze względu na ilość przekształceń *Pasji* można dojść do przekonania, że dzieło to nie otrzymało swojej końcowej, idealnej formy, dlatego jest w pewnym stopniu „kompozycją otwartą”<sup>82</sup>.

<sup>78</sup> Por. *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, dz. cyt., s. 37. Por. także: W. Breig, *Bach Johann Sebastian*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik: Personenteil*, red. L. Finscher, t. I, Kassel-Stuttgart 1999, szp. 1486.

<sup>79</sup> Istnieje hipoteza, że pierwsze wykonanie *Pasji* miało miejsce w Wielki Piątek 1723 r., ale nie ma żadnych dokumentów potwierdzających to wydarzenie. Por. *Die Handschrift Johann Sebastian Bachs. Musikautographe aus der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin; Ausstellung zum 300. Geburtstag von J.S. Bach in Berlin, 22. März – 13. Juli 1985*, red. R. Elvers, Wiesbaden 1985, s. 130.

<sup>80</sup> Por. *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, dz. cyt., s. 41, 63.

<sup>81</sup> Starsze źródła podają, że trzecia wersja dzieła pochodzi z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych, czwarta natomiast z 1740 r. Por. M.S. Durskin, *Passiony i messy J.S. Bacha*, Leningrad 1972, s. 49.

<sup>82</sup> Obszerniejszy materiał dotyczący różnych wersji, ewentualnych zmian czy wykorzystywanych tekstów, znaleźć można w: W. Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach, Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, Wiesbaden 1990, s. 427–438. Por. H.-J. Schulze, Ch. Wolff, *Bach-Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, t. III, *Vokalwerke*, Leipzig 1988, s. 985–1023.

Trzeba pamiętać o jeszcze jednej wersji partytury, której należy poszukiwać w manuskrypcie z 1739 roku<sup>83</sup>. Z tego bowiem czasu pochodzi przygotowana własnoręcznie przez Bacha nowa partytura utworu, w której kompozytor zapisał tylko 20 pierwszych stron, po czym pracę przerwał<sup>84</sup>. Dokończył ją najprawdopodobniej kopista<sup>85</sup>. Nie ma także żadnej informacji potwierdzającej wykonanie *Pasji* w tym czasie, czyli 27 marca 1739 roku. Można przypuszczać, że Bach planował jej wykonanie, ale z jakichś względów do niego nie doszło.

Zupełnie inaczej wygląda sprawa manuskryptu *Pasji według św. Mateusza*, której rękopis, pochodzący z lat trzydziestych XVIII wieku (Mus. ms. Bach P 25, obecnie znajdujący się w berlińskiej Staatsbibliothek), uznawany jest nie tylko za przykład kompletnej, ale i najpiękniej napisanej autograficznej partytury kompozytora<sup>86</sup>.

Po śmierci Bacha materiał nutowy *Pasji według św. Jana* odziedziczył drugi z jego synów Carl Philipp Emanuel. W dokumentacji spadkowej z 1790 roku znajduje się informacja o utworze wokalnym (*Singstücke*) *Eine Passion nach dem Evangelisten Johannes mit Flöten und Hoboen Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen*. Kolejnym dowodem zachowania *Pasji Janowej* jest spis inwentarza bibliotecznego Berliner Singakademie, ułożonego przez Siegfrieda Wilhelma Dehna przed rokiem 1854. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że materiały te znajdowały się tam już wcześniej, ponieważ 15 maja 1815 roku Carl Friedrich Zelter rozpoczął próby do wykonania *Pasji według św. Jana* w Singakademie. Ostatecznie Berliner Staatsbibliothek weszła w posiadanie wszystkich manuskryptów tego dzieła i są one tam do dziś przechowywane<sup>87</sup>.

Wspomniany już wcześniej wybitny muzykolog niemiecki A. Dürr, pracujący ponad 40 lat nad nową edycją wszystkich dzieł Bacha, twierdzi, że

<sup>83</sup> Por. Ch. Wolff, W. Emery, *Bach §III: (7) Johann Sebastian Bach*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. II, London 2001, s. 321, 335.

<sup>84</sup> Kopie fragmentów *Pasji* pochodzących z manuskryptów: Mus. ms. Bach P 28 oraz Mus. ms. Bach St 111 zostały zamieszczone jako dodatkowy materiał do wydania *Pasji według św. Jana* z 1973 r.: J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie II: *Messen, Passionen, oratorische Werke*, t. IV, *Johannes-Passion* BWV 245, red. A. Mendel, Bärenreiter, Kassel 1973.

<sup>85</sup> Por. [http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00000846](http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000846) [dostęp: 26.07.2023].

<sup>86</sup> Por. E. Zavorský, *J.S. Bach*, tłum. M. Erhardt-Gronowska, Kraków 1985, s. 306.

<sup>87</sup> Por. H.J. Roehrig, *The St. John Passion by J.S. Bach in the light of the Neue Bach-Ausgabe edition 1973: a conductor's analysis in preparation for a performance*, Indiana University 1981, s. 5.

chyba żaden utwór nie nastrocza tylu problemów źródłowych, co *Pasja według św. Jana*. Dodatkową trudność sprawia fakt, że do dzisiejszego dnia nie zachował się w całości żaden autentyczny rękopis *Pasji* pochodzący z lat 1724–1749<sup>88</sup>.

Ponieważ moja praca dotyczy tego właśnie utworu, dlatego chciałbym w skrócie przedstawić różnice, jakie zachodziły pomiędzy kolejnymi wersjami *Pasji*:

**I wersja** – wykonana 7 kwietnia 1724 roku – różni się kilkoma detalami od tej, która dzisiaj uchodzi za powszechnie uznaną i najczęściej wykonywaną. Najistotniejsze zmiany to:

- 1) jednolite *basso continuo* w początkowym chórze *Herr unser Herrscher*, zróżnicowane później na dwie grupy instrumentów: wiolonczele i fagoty oraz violone i organy, co wykazują manuskrypty St 111, P 28 i P 29;
- 2) drobne zmiany w tekście literackim i muzycznym oraz krótszy trzyaktowy recytatyw (nr 33) w scenie trzęsienia ziemi po śmierci Chrystusa: *Und siehe da* (Mk 15,38);
- 3) problematyczne jest użycie fletów poprzecznych, nie wiadomo, czy w I wersji Bach przewidywał ich zastosowanie. Występowały natomiast w II wersji z 1725 roku.

**II wersja** została wykonana 30 marca 1725 roku<sup>89</sup> w Wielki Piątek w kościele św. Tomasza. Jej postać przynosi największe zmiany w stosunku do ostatniej. Bach wprowadza kilka zupełnie nowych ogniów, przez co zmienia się jej muzyczny charakter. Zaakcentowanie w tych częściach słów „grzech” i „wina” powoduje, iż wypowiedź teologiczna nieco się modyfikuje i nie koresponduje tak dobrze z przesłaniem Ewangelii wg św. Jana<sup>90</sup>. Ponadto:

- 1) zamiast początkowego chóru *Herr, unser Herrscher* pojawia się fantazja chorałowa *O Mensch, beweine dein Sünde groß*, która zostanie później umieszczona na zakończenie pierwszej części *Pasji według św. Mateusza* w zmienionej tonacji z E-dur na Es-dur;

<sup>88</sup> Por. U. Prinz, *Vorwort des Herausgebers*, [w:] *Johann Sebastian Bach „Johannes-Passion” ...*, dz. cyt., s. 6.

<sup>89</sup> Obszerny materiał krytyczny na temat szczegółów tej wersji *Pasji* można znaleźć w urtekstowym wydaniu z 2004 r.: J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung II (1725)*, red. P. Wollny, Carus, Stuttgart 2004.

<sup>90</sup> Por. P. Wollny, *Vorwort*, [w:] J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung II...*, dz. cyt., s. VIII.

- 2) występuje aria basu *Himmel reiße, Welt erbebe*;
- 3) arię tenorową *Ach, mein Sinn* zamienia Bach na inną arię tenorową *Zerschmettert mich, ihr Felsen*;
- 4) arioso basu *Betrachte, mein Seel* oraz arię tenorową *Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken* zastępuje inną arię tenorową *Ach, windet euch nicht so, geplagte Seelen*;
- 5) recytatyw Ewangelisty po śmierci Chrystusa *Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia* posiada 23 takty (podobnie jak w pierwszej wersji), natomiast kolejne wersje będą miały rozszerzoną postać do 25 taktów z dodatkowym tekstem biblijnym w 7. i 8. takcie. Różnica powstała w wyniku dodania jednego zwrotu do zakończenia wersetu 38. (J 19,38). Wyjaśnienie tej kwestii znajduje się w komentarzu do J 19,38 z Biblii Caloviusa. Czytamy w nim, że słowa: *Derowegen kam er und nahm den Leib Jesu herab*<sup>91</sup> („Szedł tedy i zdiął ciało Jezusowe”)<sup>92</sup>, pochodzące z greckiego tekstu Pisma Świętego, „są w obecnej niemieckiej Biblii pomijane”<sup>93</sup>. Bach zamieścił te słowa w trzeciej wersji, a także w kolejnej (z 1749 roku), wydłużając recytatyw o dwa takty;
- 6) recytatyw Ewangelisty *Und siehe da* (nr 33) posiada rozszerzoną wersję do 7 taktów ze zmienionym tekstem pochodzącym z Ewangelii według św. Mateusza (Mt 27,51–52) – zmiana ta została utrzymana we wszystkich kolejnych wersjach *Pasji*;
- 7) całą *Pasję* wieńczy nie prosty chorał czterogłosowy *Ach Herr, laß dein lieb Engelein*, lecz kunsztowny figurowany chorał *Christe, du Lamm Gottes* z kantaty *Du wahren Gott und Davids Sohn* BWV 23.

III wersja została wykonana prawdopodobnie 11 kwietnia 1732 roku. Nie ma całkowitej pewności co do dokładnego datowania, ale eksperci przychylają się do uznania roku 1732 jako czasu jej zaprezentowania<sup>94</sup>. W tej wersji zostały usunięte interpolacje z Ewangelii według św. Mateusza, miejsca

<sup>91</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri (Die Heilige Bibel nach S. Herrn D. Martini Lutheri)*, red. A. Calovius, t. III, Wittenberg 1682, szp. 953–954. Por. J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung II...*, dz. cyt., s. 165 oraz materiał krytyczny, s. 191. Por. także: J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung IV (1749) mit der unvollendeten Revision (1739) im Anhang*, red. P. Wollny, Carus, Stuttgart 2002, s. 148 oraz materiał krytyczny, s. 207.

<sup>92</sup> Biblia Gdańska (1726), s. 144.

<sup>93</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., szp. 953. Dzisiaj tekst ten wygląda następująco: „*Da kam er und nahm den Leichnam Jesu herab*”. *Neues Testament und Psalmen. Nach der Übersetzung Martin Luters*, Stuttgart 1973, s. 176.

<sup>94</sup> Por. *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, dz. cyt., s. 63.

te zastąpione zostały arią i symfonią, które nie zachowały się do naszych czasów. Wersja ta ma postać zbliżoną do pierwszej z 1724 roku. Różni się detalami od ostatniej z 1749 roku.

IV wersja została wykonana 4 kwietnia 1749 roku<sup>95</sup>. Nawiązuje ona w dużej mierze do I wersji z 1724 roku, różniąc się nieznacznie w opracowaniu tekstu i obsady instrumentalnej. Ta tzw. wersja ostateczna z 1749 roku nie została w pełni uwzględniona przy dzisiejszych rekonstrukcjach. Obecnie najczęściej można usłyszeć *Pasję* będącą właściwie kompilacją różnych wersji, o czym świadczy np. to, że rękopis z 1739 roku zawiera – wykonywaną obecnie – tenorową arię *Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken*, natomiast manuskrypt z 1749 roku w tym miejscu posiada zmieniony tekst do tej samej melodii, mianowicie: *Mein Jesu, ach! dein schmerzhaft bitter Leiden*<sup>96</sup>.

*Pasja według św. Jana* doczekała się wielu wydań, niektórym z nich chciałbym teraz poświęcić nieco uwagi. Otóż dużą popularnością cieszy się opracowanie *Pasji*, dokonane w latach siedemdziesiątych XX wieku przez Arthura Mendla<sup>97</sup>, które jest kompilacją wszystkich wersji dzieła w oparciu o materiały źródłowe<sup>98</sup>. Partyturę opublikowało wydawnictwo Bärenreiter w 1973 roku<sup>99</sup>. W aneksie autor zamieścił materiał w postaci fragmentów z różnych wersji, które nie znalazły się w jego głównym projekcie.

W latach 2002 i 2004 ukazały się dwa urtekstowe wydania *Pasji*, dokonane po raz pierwszy na podstawie IV, a następnie II wersji. Autorem tego przedsięwzięcia jest Peter Wollny, który najpierw opracował wersję IV z 1749 roku – gdzie na zakończenie umieścił również fragment rękopisu Bacha z nieukończonyj wersji (1739, pierwsze 20 stron) – a następnie II z 1725 roku. Obie

<sup>95</sup> Obszerny materiał krytyczny na temat szczegółów tej wersji *Pasji* można znaleźć w urtekstowym wydaniu z 2002 r.: J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung IV...*, dz. cyt.

<sup>96</sup> Por. J.S. Bach, *Johannes-Passion* BWV 245, red. A. Mendel, Bärenreiter, Kassel 2004, s. 260.

<sup>97</sup> A. Mendel w 1973 r. jako jeden z pierwszych rozpoczął pracę nad wszystkimi wersjami *Pasji*. Posortował materiał według kopistów, znaków wodnych, a także charakteru pisma, co pozwoliło na wyodrębnienie czterech wersji: I 1724, II 1725, III 1732, IV 1749. Por. R. Emans, S. Hiemke, *Bachs Passionen, Oratorien und Motetten. Das Handbuch*, Laaber 2009, s. 86.

<sup>98</sup> Por. P. Wollny, *Vorwort*, [w:] J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung IV...*, dz. cyt., s. VI.

<sup>99</sup> J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke...*, dz. cyt.

pozycje opublikowało wydawnictwo Carus<sup>100</sup>. Są to jednocześnie najnowsze znane mi wydania partyturowe, w których autor zadbał z dużą precyzją o możliwie wierne oddanie szczegółów zawartych w rękopisach. Dodatkowo można tam znaleźć ciekawy materiał krytyczny na temat zachowanych manuskryptów *Pasji*. W 2009 roku Reinmar Emans i Sven Hiemke opublikowali pracę *Bachs Passionen, Oratorien und Motetten*, w której umieścili najnowsze informacje dotyczące różnych wersji tego dzieła<sup>101</sup>.

Dla precyzyjniejszego ukazania różnic między poszczególnymi wersjami *Pasji* posłużę się tabelarycznym, skróconym opisem wszystkich wersji z uwzględnieniem tych fragmentów, które kompozytor dodawał lub zamieniał podczas opracowywania swojego dzieła na przestrzeni ponad 25 lat<sup>102</sup>:

---

<sup>100</sup> J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung IV...*, dz. cyt.; J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung II...*, dz. cyt.

<sup>101</sup> Por. R. Emans, S. Hiemke, *Bachs Passionen, Oratorien und Motetten...*, dz. cyt., s. 85–94.

<sup>102</sup> Por. D.R. Melamed, *Hearing Bach's Passions*, Oxford 2005, s. 68–77, 143–147.

Tabela 7. Poszczególne wersje *Pasji według św. Jana* J. S. Bacha na przestrzeni lat 1724–1749

NR <sup>103</sup>	TYTUŁ CZĘŚCI	WERSJA I (1724)	WERSJA II (1725)	WERSJA III (1732)	WERSJA IV (1749)	WERSJA NIEUKOŃCZONA (1739)
1. (1)	Chór: <i>Herr, unser Herrscher</i>	być może jeszcze bez fletów	zmieniona cz. I <sup>o</sup> (na choral: <i>O Mensch, beweine dein Sünde groß</i> )	tak jak wersja I z fletami	tak jak wersja I z fletami	cz. 1–10 takie jak w wersji I, ale ze zmianami w znacznej ilości szczegółów
2. (2–6)	Recytatyw: <i>Jesus ging mit seinen Jüngern</i>	cz. 2–6 w wersjach I–IV są identyczne				
3. (7)	Choral: <i>O große Lieb</i>					
4. (8)	Recytatyw: <i>Auf daß das Wort erfüllet würde</i>					
5. (9)	Choral: <i>Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich</i>					
6. (10)	Recytatyw: <i>Die Schar aber</i>					
7. (11)	Aria: <i>Von den Stricken meiner Sünden</i>		tak jak wersja I	tak jak wersja I	oboje i głosy wokalne tak jak w wersji I, <i>continuo</i> tak jak w wersji nieukończonyj	

103

W nawiasie zamieściliśmy numerację według: W. Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach, Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, Leipzig 1950, s. 345–355, natomiast pozostałe cyfry odnoszą się do późniejszej wersji tego katalogu: Wiesbaden 1990, s. 427–438.

NR <sup>103</sup>	TYTUL CZĘŚCI	WERSJA I (1724)	WERSJA II (1725)	WERSJA III (1732)	WERSJA IV (1749)	WERSJA NIEUKOŃCZONA (1739)
8. (12)	Recytatyw: <i>Simon Petrus aber folgete Jesu nach</i>	cz. 8 w wersjach I–IV identyczne				
9. (13)	Aria: <i>Ich folge dir gleichfalls</i>				zmiana tekstu, po takcie 146 dodano jeden takt, poza tym tak jak wersja I	po takcie 146 dodano jeden takt, końcowy ritornel skrócony o osiem taktów
10. (14)	Recytatyw: <i>Derselbige Jünger</i>	cz. 10 w wersjach I–III identyczna			<i>continuo</i> w takcie 20 zmieniłone	
11. (15)	Chorał: <i>Wer hat dich so geschlagen</i>	cz. 11 w wersjach I–IV identyczna				cz. 11–40 tak jak wersja I (z małymi różnicami w obsadzie) z wyjątkiem cz. 33 (jak wersja II), cz. 34 (tak jak wersja II), cz. 38 (tak jak wersja III)
12. (16–18)	Recytatyw: <i>Und Hannas sandte ihn gebunden</i>	cz. 12 w wersjach I, II, IV identyczne	po cz. 11 dodana aria: <i>Himmel reiße, Welt erbebe</i>	cz. 12c w dziewięcioraktovej skróconej wersji (do taktu 3 1a) z kadencją w h-moll (bez interpolacji z Ewangeli według św. Mateusza 26,75)		
13. (19)	Aria: <i>Ach, mein Sinn</i>	bez instrumentów dętych	zamieniona cz. 13 <sup>m</sup> (aria: <i>Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel</i> )	zamieniona cz. 13 <sup>m</sup> (aria zaginiona)	bez fletów i oboi; ritornele z <i>bassono grosso</i>	z informacją dotyczącą obsady „ <i>tutti gli stromenti</i> ”

NR <sup>103</sup>	TYTUL CZĘŚCI	WERSJA I (1724)	WERSJA II (1725)	WERSJA III (1732)	WERSJA IV (1749)	WERSJA NIEUKOŃCZONA (1739)
14. (20)	Choral: <i>Petrus, der nicht denkt zurück</i>		tak jak wersja I	transpozycja o cały ton w dół	tak jak wersja I	
15. (21)	Choral: <i>Christus, der uns selig macht</i>	cz. 15–18 w wersjach I–IV identyczne				
16. (22–26)	Recytatyw: <i>Da fibreten sie Jesum</i>					
17. (27)	Choral: <i>Ach, großer König</i>					
18. (28–30)	Recytatyw: <i>Da sprach Pilatus zu ihm</i>					
19. (31)	Arioso: <i>Betrachte, meine Seel</i>	obsada instrumentalna: dwie viole d'ámore, lurgia, <i>basso continuo</i>	cz. 19 i 20 zamienione na 19" (aria: <i>Ach, windet euch nicht so, geplagte Seelen</i> )	tak jak wersja I, ale z inną obsadą instrumentalną: dwoje skrzypiec con sordino zamiast viol d'ámore i organy obbligato	tak jak wersja III, ale z możliwością zamiany organów obligato na klawesyn, zmieniony tekst	
20. (32)	Aria: <i>Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken</i>	obsada instrumentalna: dwie viole d'ámore, <i>basso continuo</i> z violą da gamba	cz. nie istnieje	tak jak wersja I, ale z inną obsadą instrumentalną: dwoje skrzypiec con sordino, możliwa wersja z wolonczelą solo	tak jak wersja III, zmieniony tekst	
21. (33–39)	Recytatyw: <i>Und die Kriegsknechte flochten</i>		tak jak wersja I	w cz. 21b jeden pulpit skrzypiec <i>colla parte</i> z instrumentami dętymi	tak jak wersja III	

NR <sup>103</sup>	TYTUL CZĘŚCI	WERSJA I (1724)	WERSJA II (1725)	WERSJA III (1732)	WERSJA IV (1749)	WERSJA NIEUKOŃCZONA (1739)
22. (40)	Choral: <i>Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn</i>	cz. 22–24 w wersjach I–IV identyczne				
23. (41–47)	Recytatyw: <i>Die Jüden aber schrieten und sprachen</i>					
24. (48)	Aria: <i>Eilt, ihr angefochtenen Seelen</i>					
25. (49–51)	Recytatyw: <i>Allida kreuzigten sie ihn</i>		tak jak wersja I	w cz. 25b jeden pulpit skrzygieć <i>colla parte</i> z instrumentami dętymi		
26. (52)	Choral: <i>In meines Herzens Grunde</i>	cz. 26–29 w wersjach I–IV identyczne				
27. (53–55)	Recytatyw: <i>Die Kriegesnachte aber</i>					
28. (56)	Choral: <i>Er nahm alles wohl in acht</i>					
29. (57)	Recytatyw: <i>Und von Stund an nahm...</i>					
30. (58)	Aria: <i>Es ist vollbracht</i>	viola da gamba w środkowym odcinku dubluje <i>continuo</i>	tak jak wersja I	viola da gamba w środkowym odcinku dubluje głos wokalny (w oktawie)	tak jak wersja III	viola da gamba w środkowym odcinku dubluje <i>continuo</i>

NR <sup>103</sup>	TYTUŁ CZĘŚCI	WERSJA I (1724)	WERSJA II (1725)	WERSJA III (1732)	WERSJA IV (1749)	WERSJA NIEUKOŃCZONA (1739)
31. (59)	Recytatyw: <i>Und neiget das Haupt</i>	cz. 31 w wersjach I–IV identyczna	instrumenty smyczkowe nie dublują głosów chóralnych	tak jak wersja II	tak jak wersja II	
32. (60)	Aria: <i>Mein teurer Heiland</i>	instrumenty smyczkowe nie dublują głosów chóralnych	instrumenty smyczkowe dublują głosy chóralne	tak jak wersja II	tak jak wersja II	
33. (61)	Recytatyw: <i>Und siehe da</i>	trzytaktowa skrócona wersja (cz. 33: <i>Und der Vorhang im Tempel zerriß</i> ); tekst z Ewangelii według św. Marka 15,38	siedmiotaktowa wersja, tekst z Ewangelii według św. Mateusza 27, 51–52	cz. 33–35 zmienione na cz. 33” (symfonia zaginiona)	tak jak wersja II	tak jak wersja II
34. (62)	Arioso: <i>Mein Herz, indem die ganze Welt</i>	być może bez instrumentów dętych drewnianych	obsada instrumentów dętych: dwa flety traverso, dwa oboje da caccia	cz. zaginiona, zob. wyżej	obsada instrumentów dętych: dwa flety traverso, dwa oboje d’amore	tak jak wersja II
35. (63)	Aria: <i>Zerfließe mein Herz</i>	obsada instrumentalna niepewna	obsada instrumentalna: flet traverso, obój da caccia	cz. zaginiona, zob. wyżej	obsada instrumentalna: flet traverso, skrzypce solo con sortino, obój da caccia	obsada instrumentalna: flet traverso I i II oraz obój da caccia I i II
36. (64)	Recytatyw: <i>Die Jüden aber, dieneil es der Rüsttag war</i>	cz. 36–37 w wersjach I–IV identyczne				
37. (65)	Chorał: <i>O hilf, Christe, Gottes Sohn</i>					
38. (66)	Recytatyw: <i>Darnach bat Pilatum</i>	wersja 23-taktowa	tak jak wersja I	wersja rozszerzona do 25 taktów z dodanym tekstem znajdującym się w komentarzu w Biblii Caloviusa	tak jak wersja III	tak jak wersja III

NR <sup>103</sup>	TYTUŁ CZĘŚCI	WERSJA I (1724)	WERSJA II (1725)	WERSJA III (1732)	WERSJA IV (1749)	WERSJA NIEUKOŃCZONA (1739)
39. (67)	Chór: <i>Ruh! wobl, ihr heiligen Gebeine</i>	cz. 39 w wersjach I–IV identyczna				
40. (68)	Chorał: <i>Ab Herr, laß dein lieb Engeln</i>		chorał został zmieniony na cz. 40 <sup>104</sup> (chorał: <i>Christe, du Lamm Gottes</i> )	nie istnieje (wersja III kończy się na cz. 39)	tak jak wersja I	

<sup>103</sup> Źródło: opracowanie własne na podstawie informacji znajdujących się w wydaniach partyturowych *Pasji według św. Jana* wydawnictwa Carus<sup>104</sup>.

<sup>104</sup> J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung IV (1749) mit der unvollendeten Revision (1739) im Anhang*, red. P. Wollny, Stuttgart 2002, s. IV–V; J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung II (1725)*, red. P. Wollny, Stuttgart 2004, s. IV–V.

Teksty do poszczególnych fragmentów pochodzących z różnych wersji znaleźć można w książce A. Dürra poświęconej *Pasji według św. Jana*<sup>105</sup>.

Z ustaleniem daty pierwszego wykonania tego dzieła wiąże się pewien problem. Dawniejsi badacze, kojarząc to wydarzenie z przyjazdem Bacha do Lipska, sądzili, że nastąpiło ono w 1723 roku w kościele św. Tomasza. Nowsze analizy źródłowe dowodzą jednak, że miało to miejsce rok później, w kościele św. Mikołaja<sup>106</sup>. Zamieszanie to spowodowane było wpisaniem przez Bacha w partyturze kościoła św. Tomasza jako planowanego miejsca pierwszej prezentacji swojego dzieła. Lipski zwyczaj przewidywał jednak coroczną zmianę miejsca wykonywania pasji. Można przypuszczać, że Bach nie wiedział o tym założeniu. Poza tym, jego zdaniem, kościół św. Mikołaja nie spełniał koniecznych warunków do realizacji tego przedsięwzięcia. Opinia ta związana była prawdopodobnie z brakiem miejsca na chórze oraz zepsutym klawesynem<sup>107</sup>. Pod naciskiem rady miejskiej kompozytor musiał jednak zmienić swoją decyzję i pierwsze wykonanie *Pasji* odbyło się rok później w kościele św. Mikołaja<sup>108</sup>.

W *Pasji według św. Jana* Bach korzystał przy opracowywaniu tekstu kilku arii z pasyjnego libretta B.H. Brockesa. Do dziś nie wiadomo jednak dokładnie, czy ktoś nie pomagał mu w ich ostatecznej redakcji. Do zwięzłej relacji św. Jana kompozytor wplótł również fragmenty z Ewangelii św. Mateusza. Są to: scena płaczu Piotra oraz opis rozdarcia zasłony Przybytku i trzęsienia ziemi.

Warto zwrócić uwagę na fakt, iż Ewangelia św. Jana (powstała ok. 90–100 r.) adresowana była do chrześcijan pochodzenia nieżydowskiego, podatnych na wpływy gnostyckie, stąd jej bezpośredniość nastawiona na poznanie Prawdy. Bardzo często w tej Ewangelii odczuwalna jest antyteza między życiem a śmiercią. Droga wyswobodzenia się ze sfery śmierci ku życiu wprowadza teologię Janową na granice dualistycznych współzależności życia i światła kontra śmierci i ciemności, które nabierają charakteru zbawczo-historycznego<sup>109</sup>. „Męka Chrystusa w ujęciu czwartej Ewangelii jest «godziną» uwielbienia,

<sup>105</sup> Materiał ten został umieszczony jako dodatek na końcu książki: A. Dürr, *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung*, Kassel 1988.

<sup>106</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 27.

<sup>107</sup> Por. tamże. Por. także: Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach...*, dz. cyt., s. 347.

<sup>108</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 27.

<sup>109</sup> Por. L. Stachowiak, *Jana Ewangelia*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. VII, red. S. Wielgus, J. Duchniewski, M. Daniluk, Lublin 1997, szp. 952.

objawieniem chwały Jezusa (17,1) [...] przy czym chwała i triumf nie zaczynają się dopiero po śmierci, lecz już w upokorzeniu i śmierci”<sup>110</sup>.

Idea przewodnia to przesłanie, że Jezus jest prawdziwym Mesjaszem, Synem Bożym, obdarzającym swoich wiernych świadków życiem wiecznym. Ponieważ *Pasja według św. Jana* rozpoczyna się w momencie pojmania Jezusa, czyli pierwszego wydarzenia prowadzącego w konsekwencji do śmierci, charakteryzuje ją wartość akcji. Mimo że należy do dzieł oratoryjno-kantatowych, Bach umieścił w niej stosunkowo mało arii, co podkreśla jej dramatyczny charakter oraz narracyjną zwartość. Poza partią Ewangelisty ważną rolę pełnią w niej dramatyczne chóry-turby.

Zanim w kolejnych rozdziałach przejdę do szczegółowej analizy wybranych fragmentów, chciałbym zwrócić uwagę na to, w jaki sposób opis męki i śmierci Chrystusa został przedstawiony w *Pasji* przy pomocy trzech rodzajów literackich: epiki, dramatu i liryki.

**Tabela 8. Epiczny, dramatyczny i liryczny opis męki i śmierci Jezusa w *Pasji według św. Jana* J.S. Bacha**

RODZAJ LITERACKI	TEKST	OBSADA	SPOSÓB PRZEDSTAWIANIA TREŚCI
Epika	Ewangelia	Ewangelista	Opowiadanie
Dramat	Ewangelia	postacie dramatu, chór-turba	Akcja
Liryka	Chorał protestancki, teksty Brockesa i innych poetów	solisci, chór	Kontemplacja

Źródło: opracowanie własne na podstawie zestawienia rodzajów literackich w *Pasji według św. Mateusza* J.S. Bacha w: A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha. Próba rekonstrukcji procesu przygotowania oracji muzycznej*, Poznań 2003, s. 56.

Zgodnie z zastosowaniem trzech rodzajów literackich można wyróżnić w *Pasji* trzy warstwy: narracyjną, dramatyczną i liryczną. Warstwa narracyjna, tj. opowiadanie Ewangelisty, oraz warstwa dramatyczna – akcja z udziałem różnych postaci i chóru w roli turby – opierają się wyłącznie na tekście Pisma Świętego. Warstwa liryczna – kontemplacyjna – wykorzystuje


<sup>110</sup> *Wstęp do Nowego Testamentu*, red. R. Rubinkiewicz, Poznań 1996, s. 475.




poezję religijną m.in.: B.H. Brockesa, H. Ch. Postela, Ch. Weise i teksty chorałów protestanckich autorstwa np. Lutra czy Walthera<sup>111</sup>.

Można zatem powiedzieć, że w *Pasji* jest wszystko: modlitwa zbiorowa (chorał), relacja wydarzeń (recytatywy), dramatyczny krzyk tłumu (chór w roli turby), głos duszy wierzącej (arie), a zatem: opis, monolog, dialog, dramatyczne kulminacje i wielkie uspokojenie<sup>112</sup>.

Warto przyrzeć się także zestawieniu wszystkich gatunków muzycznych w *Pasji według św. Jana*, które uszeregowane, tworzą następującą architekturę dzieła<sup>113</sup>:

**Tabela 9. Zestawienie gatunków muzycznych w *Pasji według św. Jana* J.S. Bacha**

 recytatyw Ewangelisty (E) lub innych postaci (P)	 chorał	 arioso	 exordium
 chór-turba	 aria	 aria z chórem	 conclusio

NR W PASJI	CHORAŁ PROTESTANCKI	BROCKES I INNI AUTORZY	EWANGELIA	MIEJSCE W EWANGELII	PRZEBIEG WYDARZEŃ PASYJNYCH
1.					Pojmanie
2.			EP	J 18,1–5	
3.				J 18,5 cd.	
4.			EP	J 18,5 cd.-7	
5.				J 18,7 cd.	
6.			EP	J 18,8	
7.					
8.			EP	J 18,9–11	
9.					

<sup>111</sup> Johanna Walthera (1496–1551) Luter nazywał „kochanym kompozytorem”, podkreślając tym samym, jak bardzo cenił jego twórczość. Por. P. Plinta, *Ks. dr Marcin Luter i muzyka*, „Z problemów reformacji” 1993, nr 6, s. 125. Nazywany był „Urkantor” – pierwszym znaczącym kantorem. Por. F. Blume, *Das Zeitalter der Reformation*, Kassel 1965, s. 6.

<sup>112</sup> Por. B. Pociąg, *Bach – muzyka i wielkość*, Kraków 1972, s. 54.

<sup>113</sup> Przedstawiam tutaj układ części *Pasji* zazwyczaj uwzględniany podczas wykonań, będący kompilacją Bachowskich wersji, zgodny z partyturą: J.S. Bach, *Johannes-Passion* BWV 245, red. A. Mendel, Bärenreiter, Kassel 2004.

Nr w <i>Pasji</i>	CHORAŁ PROTESTANCKI	BROCKES I INNI AUTORZY	EWANGELIA	MIEJSCE W EWANGELII	PRZEBIEG WYDARZEŃ PASYJNYCH
10.			E	J 18,12–14	Jezus przed Annaszem Zaparcie się Piotra
11.					
12.			E	J 18,15	
13.					
14.			EP	J 18,15 cd.-23	
15.					
16.			E	J 18,24–25	
17.				J 18,25 cd.	
18.			EP	J 18,25 cd.-27 Mt 26,75	
19.					
20.					
koniec części pierwszej					
21.					Jezus przed Piłatem
22.			EP	J 18,28–30	
23.				J 18,30 cd.	
24.			EP	J 18,31	
25.				J 18,31 cd.	
26.			EP	J 18,32–36	
27.					
28.			EP	J 18,37–40	
29.				J 18,40 cd.	
30.			E	J 18,40 cd. J 19,1	
31.					Biczowanie
32.					
33.			E	J 19,2–3	„Oto człowiek”
34.				J 19,3 cd.	
35.			EP	J 19,3 cd.-6	
36.				J 19,6 cd.	

Nr w <i>Pasji</i>	CHORAŁ PROTESTANCKI	BROCKES I INNI AUTORZY	EWANGELIA	MIEJSCE W EWANGELII	PRZEBIEG WYDARZEŃ PASYJNYCH
37.			EP	J 19,6 cd.-7	Wyrok
38.				J 19,7 cd.	
39.			EP	J 19,8–12	
40.					
41.			E	J 19,12 cd.	
42.				J 19,12 cd.	
43.			EP	J 19,13–15	
44.				J 19,15 cd.	
45.			EP	J 19,15 cd.	
46.				J 19,15 cd.	
47.			E	J 19,16–17	
48.					
49.			E	J 19,18–21	
50.				J 19,21 cd.	
51.			EP	J 19,22	
52.					
53.			E	J 19,23–24	
54.				J 19,24 cd.	
55.			EP	J 19,24 cd.-27	
56.					
57.			EP	J 19,27 cd.-30	
58.					Śmierć
59.			E	J 19,30 cd.	
60.					
61.			E	Mt 27,51–52	
62.					
63.					
64.			E	J 19,31–37	
65.					Złożenie do grobu
66.			E	J 19,38–42	
67.					
68.					

Źródło: opracowanie własne.

Jak wynika z powyższej tabeli, najbogatsza pod względem różnorodności gatunków muzycznych jest warstwa liryczna. Obejmuje ona: arie solowe, arie z chórem, ariosa<sup>114</sup> oraz fragmenty w obsadzie chóralnej, tzn. chorały, *exordium* (rozpoczęcie) i *conclusio* (zakończenie). Warstwę narracyjną reprezentują recytatywy Ewangelisty, natomiast dramatyczną – chóry-turby i recytatywy zawierające dialogi i dłuższe wypowiedzi różnych postaci.

\* \* \*

Przedstawiona na zakończenie architektonika *Pasji według św. Jana* miała na celu precyzyjne ukazanie miejsca poszczególnych ogniw w całej strukturze dzieła. Jednakże należy pamiętać o tym, że może ona przyjmować różne formy w zależności od wybranej wersji, które powstawały w latach: 1724, 1725, 1732, 1749 oraz nieukończonej z 1739 roku. Zaprezentowanie znaczących różnic między kolejnymi opracowaniami *Pasji* stanowiło ważny punkt niniejszego rozdziału. W kolejnych zanalizuję reprezentatywne fragmenty charakterystyczne dla każdej warstwy utworu.

---

<sup>114</sup> Arioso – gatunek muzyczny o formie pośredniej pomiędzy arią a recytatywem. Por. *Arioso*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 51.



# Rozdział

## IV

### WARSTWA NARRACYJNA. ANALIZA MUZYCZNO-TEOLOGICZNA RECYTATYWU *UND VON STUND AN NAHM SIE DER JÜNGER* (NR 57)

Przejdę teraz do centralnego miejsca mojej pracy, czyli analiz trzech reprezentatywnych fragmentów z *Pasji*. W pierwszym przykładzie zatrzymam się na wnikliwej analizie recytatywu *Und von Stund an nahm sie der Jünger* (nr 57), wybranego spośród dwudziestu jeden występujących w całej *Pasji*. Zawiera on najistotniejsze słowa Chrystusa, które w stosunku do pozostałych, zamieszczonych w innych recytatywach, stanowią swego rodzaju ośnowę.

#### A. GENEZA I ROZWÓJ RECYTATYWU

Specyfika pasyjnych recytatywów ukształtowana została na podstawie formy, którą przejął kompozytor z muzyki włoskiej<sup>1</sup>. Ze względu na istotną rolę, jaką pełni ten gatunek w *Pasji*, warto szerzej przedstawić proces jego kształtowania się aż do formy, jaką przyjął w twórczości Bacha.

---

<sup>1</sup> Należy pamiętać, że styl, w jakim Bach komponował swoje recytatywy, charakteryzował się o wiele większym podkreśleniem afektów, niż to miało miejsce w typowym włoskim recytatywie operowym, którego spadkobiercami byli Mattheson, Telemann i Scheibe. Por. R. Strohm, *Rezitativ*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik: Sachteil*, red. L. Finscher, t. VIII, Kassel-Stuttgart 1998, szp. 233–234.

Samej genezy recytatywu należy poszukiwać w XVI i XVII wieku, kiedy wyłonił się z madrygału<sup>2</sup>. Najistotniejsze w recytatywach jest to, że wartości nutowe są traktowane swobodnie i podporządkowane regułom językowym. Można wskazać na dwa źródła omawiające specyfikę tego gatunku. Giulio Caccini we wstępie do *Le nuove musiche* (1602) zalecał swobodną wypowiedź rytmiczną, natomiast Girolamo Frescobaldi – „nierówny” sposób grania, tj. niepodporządkowywanie się zawsze tej samej mierze taktowej na wzór twórczości madrygałowej. Polegało to na tym, że w zależności od toku narracji niektóre odcinki utworu należało grać szybciej, a inne wolniej, podobnie jak w trakcie śpiewu zatrzymywano się w zależności od afektu zawartego w słowach<sup>3</sup>.

Włoscy twórcy przywiązywali wielką wagę do ekspresji tekstu. Wskazują na to m.in. słowa Emilia de' Cavalieriego, który we wstępie do *Rappresentazione di anima e di corpo* (Rzym 1600) pisze, że „śpiewak nie powinien mieć tylko pięknego głosu i dobrej intonacji oraz ekspresji, ale musi też wspierać się gestami i ruchami, aby jeszcze lepiej wyrażać afekty”<sup>4</sup>.

O istotnym miejscu, jakie przynależą recytatywom, świadczą także słowa Jeana-Jacques'a Rousseau zaczerpnięte z *Dictionnaire de musique* (Paryż 1768), a umieszczone w jednym z nielicznych polskich traktów muzycznych *Sztuka muzyki dla młodzieży krajowej* Wacława Sierakowskiego z 1795 roku: „nie masz w Muzyce Partyi, którąby znający się na tej Sztuce więcej szacowali, i za najtrudniejszą poczytywali, jak «Recytatywę». Dosyć iest wygórować w tej, chociażby miernym bydź w innych, aby bydź w poczet Sławnych «Artystów» wyniesionym”<sup>5</sup>. Jest to trafne spostrzeżenie akcentujące trudności związane z wykonywaniem recytatywu. Warto jednak odwołać się wprost do samego źródła. Rousseau w *Dictionnaire de musique*, definiując termin *recitatif*, napisał: „Jest to rodzaj śpiewu bardzo zbliżony do słowa; deklamacja w muzyce, w której muzyk powinien naśladować, na ile to możliwe,

<sup>2</sup> Por. W.H. Bernstein, *Freiheit in Bachs Musik. Eine aufführungspraktische Studie über „Ornament” und „Rezitativ”*, [w:] *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*, red. M. Petzoldt, Berlin 1985, s. 231.

<sup>3</sup> Por. tamże.

<sup>4</sup> H. Krones, *Musik und Rhetorik*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik: Sachteil*, red. L. Finscher, t. VI, Kassel-Stuttgart 1997, szp. 820.

<sup>5</sup> W. Sierakowski, *Sztuka muzyki dla młodzieży krajowej*, t. I, Kraków 1795, s. 69. W cytacie zachowuję oryginalną pisownię. Traktat Sierakowskiego stanowi źródło informacji na temat sytuacji, w jakiej znajdowała się wówczas edukacja muzyczna na ziemiach polskich. Praca ta została przygotowana na obrady sejmu w 1792 r. w celu zwrócenia uwagi na niski poziom kształcenia muzycznego w Polsce.

cieniowanie głosu deklamatora. Śpiew ten nazwano recytatywem, ponieważ stosuje się do narracji, do opowiadania (*récit*) i jest wykorzystywany w dialogu dramatycznym<sup>6</sup>. Dalej czytamy, że „recytatyw jest środkiem zespolenia śpiewu i słowa; on właśnie oddziela i wyróżnia arie”<sup>7</sup>.

W innym miejscu znaleźć można spostrzeżenie: „Recytatyw śpiewany nie podlega metrum. Miara, która charakteryzuje arie, szkodziłaby recytatywnej deklamacji. To akcent, bądź dramatyczny, bądź oratorski, powinien jedynie kierować długością i szybkością dźwięków, jak też ich wznoszeniem lub opadaniem. Kompozytor, zapisując recytatyw w jakimkolwiek określonym metrum, ma na celu tylko utrwalenie korespondencji *basso continuo* i śpiewu oraz wskazanie – mniej więcej – tego, jak należy zaznaczać liczbę sylab, kadencjonować i skandować wiersze. Włosi posługują się w recytatywach wyłącznie metrum na cztery”<sup>8</sup>. W tym miejscu należy zaznaczyć, że w *Pasji według św. Jana* J.S. Bach wszystkie recytatywy skomponował właśnie w tym metrum.

Wracając do definicji Rousseau – uważał on, że „właśnie w recytatywie powinno się stosować najbardziej wyszukane przejścia harmoniczne i najwymyślniejsze modulacje [...]. Przebieg basu wystarcza często, by zmienić wszystkie idee i nadać recytatywowi akcent i tonację, których nie może wykonać śpiewak. [...] Recytatyw powinien jedynie wiązać układ dramatu, oddzielać i uwydatniać arie”<sup>9</sup>.

O tym, jakie afekty mogły być wydobywane za sprawą odpowiednio skomponowanych recytatywów, dowiadujemy się z relacji Tartiniego: „W roku 1714, w operze wystawianej w Ankonie [Włochy], na początku trzeciego aktu znajdował się wiersz recytatywu bez akompaniamentu innych instrumentów z wyjątkiem basu, budzący – zarówno nas, uczonych, jak też w słuchaczach – tak wielkie poruszenie duszy, że wszyscy spoglądali na siebie, dostrzegając wyraźną błądź na swych obliczach. Nie prowadziło to do płaczu (pamiętam doskonale, że słowa były gniewne), lecz do jakiegoś wstrząsu i mrożenia krwi w żyłach, co zaiste niepokoiło duszę. Operę wystawiano trzy-naście razy i za każdym razem powtarzało się to wrażenie, czego dobitną oznaką była poprzedzająca, głęboka cisza, w jakiej cała publiczność szykowała się na to przeżycie”<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> J.J. Rousseau, *Recytatyw*, [w:] *Dictionnaire de musique* (Paryż 1768); cyt. za: Z. Skowron, *Mysł muzyczna Jeana-Jacques’a Rousseau*, Warszawa 2010, s. 295–296.

<sup>7</sup> Tamże, s. 296–297.

<sup>8</sup> Tamże, s. 297.

<sup>9</sup> Tamże, s. 297–298.

<sup>10</sup> Cyt. za: Z. Skowron, *Mysł muzyczna Jeana-Jacques’a Rousseau*, dz. cyt., s. 300.

Dla tematyki tej książki najważniejsze znaczenie ma jednak postrzeżenie funkcji recytatywu, jakie ukształtowało się w myśli barokowych teoretyków niemieckich, którzy przejęli ten rodzaj muzycznej deklamacji od włoskich mistrzów. Mam na myśli przede wszystkim: Ch. Bernharda, J. Matthesona oraz J.G. Walthera. Pierwszy z wymienionych, autor traktatu *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien* (Hamburg ok. 1670), pisał: „Muzyka w naszych czasach osiągnęła takie wyżyny, iż ze względu na mnóstwo stosowanych figur – w szczególności tych [występujących] w nowo wynalezionym i wciąż rozwijanym *stile recitativo* – może być porównywana z retoryką”<sup>11</sup>. W traktacie tego samego autora *Tractatus compositionis augmentatus* (ok. 1660), w drugim rozdziale *O podstawowych regułach kontrapunktu*, czytamy: „[...] niektóre z tych kroków i skoków są dopuszczane w dzisiejszym, zwłaszcza recytatywnym, sposobie komponowania, [ich zastosowanie] pozostawia się wyczuciu kompozytora”<sup>12</sup>. W innym miejscu (rozdział XXXV) teoretyk ten omawia tzw. *stylus theatralis*<sup>13</sup>, który otrzymał swą nazwę od miejsca, gdzie najczęściej był wykorzystywany. W punkcie drugim czytamy: „jest on nazywany także «stylus recitativus» lub «oratorius», ponieważ został wynaleziony – i to przed niewiele laty – aby przedstawiać mowę w muzyce”<sup>14</sup>.

Mattheson w swoim traktacie *Der vollkommene Capellmeister* (1739) na temat recytatywu, który dzieli na dwa rodzaje: „bez lub z instrumentami”<sup>15</sup> (czyli *recitativo secco* lub *recitativo accompagnato*) zanotował: „Ten rodzaj śpiewu ma, jak wiadomo, [pewną] swobodę, zwykle kieruje się prawidłami wymowy, wchodząc w związki z różnymi tonacjami; wędrując po nich, zatrzymując się lub kończąc tam, gdzie to najbardziej pasuje”<sup>16</sup>.

Niemiecki teoretyk i kompozytor zauważa także, że skomponowanie dobrego recytatywu nie jest łatwą sprawą. Powinny go wyróżniać następujące cechy:

<sup>11</sup> Ch. Bernhard, *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*, Hamburg ok. 1670, cyt. za: M. Walter-Mazur, *Wokół Figurenlehre Christopha Bernharda*, „Muzyka” 1998, nr 2, s. 83.

<sup>12</sup> Ch. Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, tłum. M. Walter-Mazur, Kraków 2004, s. 19.

<sup>13</sup> Według Bernharda stylem tym (*stylus luxurians theatralis*) wzorcowo posługiwali się tacy kompozytorzy jak: C. Monteverdi, G. Rovetta, F. Cavalli, G. Carissimi, A.F. Tenaglia, V. Albrici, G.A. Bontempi, L. Rossi. Por. tamże, s. 108.

<sup>14</sup> Tamże, s. 94.

<sup>15</sup> J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, reprint wydania faksymilowego, Kassel 1969, s. 213.

<sup>16</sup> Tamże.

- „1) W każdym miejscu nie może być wymuszony, ale całkowicie naturalny.
- 2) Należy zwracać uwagę na akcenty.
- 3) Afekt nie może ucierpieć nawet w najmniejszym stopniu.
- 4) Wszystko musi wpadać w ucho tak, jakby było mówione.
- 5) Recytatyw – o wiele bardziej – wymaga przestrzegania odcinków niż wszystkie arie, ponieważ w ich przypadku najważniejsza jest melodia.
- 6) W sumie melizmaty albo częste powtórki nie mają miejsca w recytatywach oprócz szczególnych przypadków.
- 7) W żadnym momencie nie należy zaniedbywać akcentu.
- 8) Cezura taktu musi być poprawnie zastosowana, nawet jeśli ma on swoją swobodę.
- 9) Trzeba się trzymać [właściwego] sposobu komponowania wraz ze wszystkimi zasadami, urozmaicać w zależności od występujących tonów. To jest najważniejszy punkt.
- 10) Najbardziej uzasadnionych zmian w podążaniu za stawianiem dźwięków – co dziwne – należy szukać w basie; ale tak, jakby przychodziły znikąd, jednakże pod żadnym pozorem nie należy zacierać sensu słów”<sup>17</sup>.

Na zakończenie Mattheson konkluduje: „Krótko mówiąc, kompozytor przez nic innego nie zdradza bardziej [...] swej niezdarności niż przez recytatyw wymuszony i udziwniony, tak jak swej głupoty – przez zbyt wymyślny. To jest często spotykana prawda”<sup>18</sup>.

W *Musikalisches Lexicon* (1732) J.G. Walthera można znaleźć również ciekawą definicję recytatywu: „recytatyw jest sposobem śpiewu, który ma tyle samo z deklamacji, co ze śpiewu, jakby śpiewając się deklamowało, albo deklamując śpiewało. W tym sposobie [muzycznej wypowiedzi] pierwszorzędnym celem jest eksponowanie afektów, aniżeli śpiewanie według ustalonego taktu.

Pomimo tego, że recytatyw komponuje się we właściwym takcie, to jednocześnie zachowuje się swobodę, [tak] aby zmieniać nuty według znaczenia [słów], wydłużając je lub skracając. Ważne jest, [...] żeby głos recytujący był komponowany nad *basso continuo* po to, aby akompaniator mógł się dopasować do recytującego”<sup>19</sup>.

Należy zwrócić uwagę, że recytatywy w pasji oratoryjno-kantatowej zbliżają się w swoim deklamacyjnym wyrazie do recytatywu występującego

<sup>17</sup> Tamże, s. 214.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> J.G. Walther, *Musikalisches Lexicon*, Leipzig 1732, reprint wydania faksymilowego, Kassel 1967, s. 515.

w operze<sup>20</sup>, funkcjonującego w niej również jako główny nośnik najistotniejszych treści: tak komicznych – *opera buffa*, jak i dramatycznych – *opera seria*. Niezwykle ważną kwestią w recytatywach jest dbałość o intonowanie słów – o czym była mowa w powyższych cytatach – które same w sobie posiadają określone afekcje<sup>21</sup>. W tym gatunku słowo kształtuje muzykę; „skrajnie zredukowana muzyczność podlegała jest słowu, przez nie określana”<sup>22</sup>. Doskonale odzwierciedlają to słowa Jacopo Periego, prekursora opery włoskiej, który w 1600 roku po wystawieniu *Euridice* pisał: „w naszym mówieniu niektóre dźwięki (słowa) intonowane są w taki sposób, iż można na nich oprzeć harmonię, a w trakcie mówienia przechodzi się przez wiele innych, których się nie intonuje, aż się znów dojdzie do takiego, na którym można postawić nowe współbrzmienie”<sup>23</sup>.

Przedstawione powyżej ogólne zasady komponowania recytatywów nie straciły nic na znaczeniu, jeśli chodzi o twórczość Bacha. W 1700 roku, co można precyzyjnie określić, nastąpiło zapożyczenie tzw. recytatywu włoskiego na grunt muzyki kościelnej. Widać to szczególnie w takich gatunkach jak kantata, pasja i oratorium. Występujące tam recytatywy posiadają znaczny zasób środków symbolicznych i retorycznych. Wykład luterańskiej ortodoksji znalazł więc w nich najlepszą formę wypowiedzi. Ponadto ten sposób muzycznego wyrazu posiada zakotwiczenie w tradycji komponowania pasji, której jednak nie można dostrzec tak wyraźnie w twórczości innych znanych kompozytorów niemieckich, np. Georga F. Händla, Georga Ph. Telemanna czy Carla H. Grauna<sup>24</sup>.

## B. RECYTATYW(Y) W STRUKTURZE UTWORU

Przechodząc do omawiania koncepcji recytatywów występujących w *Pasji według św. Jana*, należy zaznaczyć, że opis Męki Pańskiej czwartej Ewangelii Bach powierzył narratorowi – Ewangeliście, a także postaciom reprezentującym

<sup>20</sup> Por. K. von Fischer, Komentarz do płyty: *J.S. Bach „St. John Passion”*, Archiw produkcji, 419324-2, 1986, s. 20.

<sup>21</sup> W recytatywie niemal każde słowo wzmacnia odmienny afekt, natomiast w arii barokowej pojedynczy afekt oddziałuje na całość utworu. Por. J. Mianowski, *Afekt w operach Mozarta i Rossiniego*, Poznań 2004, s. 40.

<sup>22</sup> B. Pociąg, *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*, Warszawa 1995, s. 46.

<sup>23</sup> J. Peri, *Le Musiche sopra L' Euridice*, [w:] *Jak skomponować „dramma per musica”*, tłum. A. Szwejkowska, Kraków 1994, s. 27.

<sup>24</sup> Por. W.H. Bernstein, *Freiheit in Bachs Musik...*, dz. cyt., s. 232.

Jezusa, Piotra, Piłata, Służącego i Służącą. Przy opracowywaniu tekstu biblijnego kompozytor wykorzystał dla kwestii Ewangelisty, Chrystusa i wymienionych powyżej osób tylko jeden gatunek śpiewu recytatywnego – *recitativo secco* – głosowi solisty towarzyszy jedynie partia *basso continuo*, tj. głosu basowego zaopatrzonego w skrócony zapis harmoniczny, polegający na umieszczeniu przy nutach cyfr oznaczających określone interwały<sup>25</sup>.

Jak już zostało powiedziane, w tego typu utworach w przekazie treści następuje dominacja czynnika deklamacyjnego nad muzycznym. Bachowskie recytatywy posiadają cechy, które są pod pewnymi względami właściwe nie tylko dla deklamacji retorycznej, scharakteryzowanej w barokowych traktatach muzycznych, ale także nawiązują do idei poprawnej wymowy, zawartej w *Institutio oratoria* Kwintyliana. Powołując się na pracę aktorów, sławny retor pisze: „ich sposób mówienia na scenie odbiega oczywiście od stylu codziennej mowy, bo inaczej nie byłoby w nim sztuki, ale znowu nie odstępuje zbyt daleko od tego naturalnego sposobu mówienia, bo przekroczenie miary zabiłoby wrażenie odtwarzanej rzeczywistości”<sup>26</sup>.

Jak wykaże to późniejsza analiza, przedstawione założenia retoryczne zostały doskonale odzwierciedlone w pasyjnych recytatywach, w których oprawa muzyczna, pomimo nagromadzenia bogatych środków artystycznych, nie zaburza istoty, czyli przekazu treści, a jedynie podkreśla ich afektywny wydźwięk, dzięki czemu utwór zostaje wzbogacony o dodatkowe możliwości wyrazowe.

Recytatywy w relacji Janowej są o tyle istotne, że Ewangelia ta nie jest – jak Ewangelie synoptyczne – typowym opowiadaniem, ale raczej dramatem przeznaczonym do recytacji<sup>27</sup>, której muzycznym wyrazem są właśnie recytatywy<sup>28</sup>. Ponadto Ewangelia odznacza się „bogactwem żywego obrazowania i sugestywnych scen, stanowiących inspirację dla wielu artystów”<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Por. J. Chomiński, *Basso continuo*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 83.

<sup>26</sup> M.F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy*, II 10, 13, tłum. M. Brożek, Wrocław 2005, s. 191.

<sup>27</sup> Por. A. Paciorek, *Ewangelia według Św. Jana*, Lublin 2000, s. 33.

<sup>28</sup> Sierakowski porównuje czytanie do recytowania: „Wszak czytanie rozumne z energią, istotnie z natury swej jest Recytatywą, gdyż i w czytaniu odmiana tonów koniecznie zachodzi, to jest głosu wyniesienie, i spuszczenie według potrzeby, iako to na interogacyach? ekklamacyach! peryodach”. W. Sierakowski, *Sztuka muzyki dla młodzieży kraiowej*, dz. cyt., s. 66–67.

<sup>29</sup> T. Okure, *Ewangelia według św. Jana. Komentarz*, tłum. H. Bednarek, Warszawa 2008, s. VII.

W *Pasji według św. Jana* recytatywy, będąc głównym przekazem warstwy narracyjnej, zazwyczaj poprzedzają wejścia chóru albo wprowadzają muzycznie lub treściowo nastrój arii występującej po nich<sup>30</sup>; niekiedy pełnią także funkcję modulacyjną między kolejnymi częściami utworu.

Tylko niewielka ilość recytatywów w *Pasji* jest czysto narracyjna (13), natomiast przeważającą część stanowią recytatywy będące połączeniem opowiadania Ewangelisty z kwestiami innych postaci (18). Charakterystyczny recytatyw tego dzieła łączy więc dwie warstwy: narracyjną i dramatyczną. Dlatego właśnie z tej grupy wybrałem recytatyw nr 57 *Und von Stund an nahm sie der Jünger*, na który składają się wypowiedzi Ewangelisty i Chrystusa. Trzeba jednak pamiętać, że warstwa dramatyczna ma tutaj wręcz epizodyczny charakter, gdyż obejmuje tylko dwie krótkie wypowiedzi Jezusa, nie zawiera dialogów ani dłuższych kwestii różnych postaci.

Cechą szczególną tego recytatywu jest ponadto to, że zawarte w nim słowa Jezusa należą do ostatnich, jakie wypowiedział On przed śmiercią. Dlatego można przyjąć, że recytatyw ten znajduje się w centralnym miejscu *Pasji* oraz „wyraża” istotę zbawczej męki i śmierci Chrystusa.

## C. ANALIZA FORMALNA

Na podstawie omówionych w poprzednim rozdziale manuskryptów *Pasji według św. Jana* J.S. Bacha oraz współczesnych wydań partyturowych opracowałem materiał nutowy analizowanych przeze mnie fragmentów, który umieszczę w każdym z rozdziałów analitycznych.

Muzyczną formę omawianego recytatywu ukáže zatem najlepiej prezentacja partytury, do której będę się odnosił podczas prowadzonej analizy.

<sup>30</sup> Por. E. Zavorský, *J.S. Bach*, tłum. M. Erhardt-Gronowska, Kraków 1985, s. 273.

Ryc. 1. Zapis nutowy recytatywu  
*Und von Stund an nahm sie der Jünger* (nr 57)

Evangelista

Tenore Evangelista  
Und von Stund an nahm sie der Jün - ger zu sich. Dar - nach, als Je - sus

Basso Jesus

Continuo  
senza Bassono grosso

4  
T. wuß - te, daß schon al - les voll-bracht war, daß die Schrift er - fül - let wür - de, spricht er: Da  
B. Jesus  
Cont. Mich dür - stet!

7  
T. stund ein Ge - fä - Be voll Es - sigs. Sie fül - le - ten a - ber ei - nen Schwamm mit Es - sig und leg - ten ihn um ei - nen  
B.  
Cont.

10  
T. I - so - pen, und hiel - ten es ihm dar zum Mun - de. Da nun  
B.  
Cont.

12  
T. Je - sus den Es - sig ge - nom - men hat - te, sprach er: Jesus  
B. Es ist voll - bracht!  
Cont.

Źródło: zapis nutowy opracowany na podstawie wydania partytury: J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie II: *Messen, Passionen, oratorische Werke*, t. IV, *Johannes-Passion* (BA 5037) BWV 245, red. A. Mendel, Bärenreiter, Kassel 1973, wyd. 9, 2004, s. 131.

Wybrany przeze mnie przykład doskonale odzwierciedla ówczesną konwencję *recitativo secco*. Zgodnie z jej założeniami wykazuje więc pod względem muzycznym formę ewolucyjną<sup>31</sup>, której warstwy: rytmiczna, melodyczna i harmoniczna podporządkowane są treści (najczęściej prozie), pozbawionej regularności wiersza<sup>32</sup>. Partii solowej – jak zawsze w recytatywach – towarzyszy *basso continuo*, pełniące przede wszystkim rolę podpory harmonicznej.

Recytatyw nr 57 dzieli się na cztery fragmenty. Pierwszy, należący do roli narratora (tenor), posiada dość jednorodne opracowanie melodyczno-rytmiczne (takty 1–5), drugi – pojawiający się na słowach Chrystusa (bas): *Mich dürstet* („Pragnę”) – zbudowany jest z czterech ósemek należących do akordu Fis-dur (takt 6). Trzeci odcinek wprowadza po raz drugi wypowiedź Ewangelisty (takty 6–13). Końcowy fragment natomiast wskazuje na użycie zupełnie nowych środków wyrazowych, dostosowanych do słów: *Es ist vollbracht* („Wykonało się” – takty 13–14). To zakończenie zbliża się w swej formie w stronę ariosa. Bach rzadko stosuje fragmenty w tym stylu w końcowej partii recytatywu (innym wymownym przykładem zastosowania takiego zabiegu jest scena płaczu św. Piotra w recytatywie *Er leugnete aber und sprach* nr 18, także z *Pasji według św. Jana*).

Na marginesie chciałbym dodać, że tytuł recytatywu *Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich* nr 57 wiąże się tematycznie z treścią poprzedniego recytatywu *Auf daß erfüllet würde die Schrift* nr 55, a jego zastosowanie podyktowane jest konwencją nazywania każdego recytatywu od incipitu, czyli jego pierwszych słów. Dotyczy to także pozostałych gatunków, jak np. chór, aria.

## D. ANALIZA PODSTAWOWYCH ELEMENTÓW DZIEŁA MUZYCZNEGO

W tym podrozdziale scharakteryzuję pokrótce wybrany recytatyw pod względem najważniejszych elementów dzieła muzycznego, czyli rytmu, melodii i harmonii. Szczegółowe omówienie zależności pomiędzy tymi trzema elementami przedstawię w miejscu poświęconym związkowi słowno-muzycznemu.

Rytm głosów solowych, zwłaszcza Ewangelisty, podkreśla akcenty słowne i składa się najczęściej z drobnych wartości (ósemek i szesnastek). Wejścia

<sup>31</sup> W przeciwieństwie np. do arii, które mają formę zamkniętą, podporządkowaną strukturze ABA<sub>1</sub>.

<sup>32</sup> Por. L. Dmytrzak, *Aria barokowa. Matthesonowska koncepcja formy i zagadnienia retoryki*, Warszawa 2001, s. 8.

kolejnych kwestii rozpoczynają się przedtakterem poprzedzonym pauzami, co przygotowuje słuchacza na dalsze wydarzenia. Rytm głosu continua, tak jak zazwyczaj w recytatywach, cechuje w zasadzie jednorodne opracowanie w postaci postępujących półnut, niekiedy w miejscach opisujących neutralny przebieg wydarzeń, rozciągniętych do wartości całych nut. Tylko kadencje wyróżnia niewielkie przyśpieszenie. Wszystkie recytatywy w *Pasji* posiadają metrum  $\frac{4}{4}$ , co wiąże się prawdopodobnie z ich pochodzeniem, mającym początki w modii akompaniowanej, jaką widzimy we wczesnych operach włoskich<sup>33</sup>.

Z reguły recytatywy posiadają melodię adekwatną do wyrażanej treści. Tak też dzieje się w omawianym przypadku; fragmenty opisujące spokojne, neutralne wydarzenia posiadają prostą, pozbawioną napięcia melodię, w większości o sekundowym przebiegu. Z kolei relacje przedstawiające niezwykle istotne sceny (takty 1, 3) rozpoczynają się zazwyczaj od słabej części taktu skokiem kwarty, kwinty lub innego interwału w górę lub w dół.

**Tabela 10. Schemat harmoniczny recytatywu  
*Und von Stund an nahm sie der Jüngen* (nr 57)**

1	2	3	4	5	6	7
A D <sup>7</sup>	G A <sup>7</sup> A $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$	D	H H <sup>7</sup> e	e	Fis	Fis Fis <sup>7</sup> H <sup>7</sup>
8	9	10	11	12	13	14
E	E <sup>7</sup> e <sup>6</sup>	Fis <sup>7</sup> h e <sup>7</sup>	Fis $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ h	h Cis $\frac{9}{4}$ Cis <sup>7</sup>	fis h <sup>7</sup>	Cis <sup>7</sup> Fis

Źródło: opracowanie własne.

Konstrukcja harmoniczna recytatywu jest organicznie połączona z treścią, dla której stanowi swego rodzaju podstawę, pomagającą w budowaniu koncepcji retorycznej wypowiedzi Ewangelisty i Jezusa. W pierwszym odcinku (takty 1–3) mamy do czynienia z nieco odmiennym opracowaniem harmonicznym, podyktowanym tekstem należącym do wcześniejszej sceny, mającej swój początek w recytatywie nr 55. W tym fragmencie dominuje zdecydowany, oznajmujący charakter, adekwatny do tekstu: *Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich* („A od oney godziny wziął ią (on) uczeń do siebie”)<sup>34</sup> –

<sup>33</sup> „Włosi posługiwali się w recytatywach wyłącznie metrum na cztery”. J.-J. Rousseau, *Recytatyw*, [w:] *Dictionnaire de musique* (Paryż 1768); cyt. za: Z. Skowron, *Mysł muzyczna Jeana-Jacques’a Rousseau*, dz. cyt., s. 297.

<sup>34</sup> Podczas analizy będę posługiwał się przekładem z Biblii Gdańskiej z 1726 r.

podkreślony przez użycie następującego przebiegu harmonicznego: A-dur, D-dur<sup>7</sup>, G-dur, A-dur<sup>7</sup>, A<sup>6</sup><sub>3</sub>, zakończonego akordem D-dur, dzięki czemu cały odcinek utrzymany jest w „majorowym”, podniosłym nastroju.

Następne takty (nr 4–6) przedstawiają już właściwy dla tego recytatywu charakter, pozornie spokojny, ale z podskórnie wyczuwalnym napięciem. Szczególnie widoczne jest to na przykładzie pochodzenia akordów: H-dur, e-moll, Fis-dur, który podkreśla wydzźwięk emocjonalny treści. Na słowie *alles* („wszystko”) występuje w partii Ewangelisty septyma akordu H-dur, dodatkowo osiągnięta skokiem aż z prymy. Taki zabieg powoduje podkreślenie ważności słowa, na którym się pojawia. Rozwiązanie harmoniczne tego współbrzmienia na e-moll w połączeniu z tekstem: *vollbracht war, daß die Schrift erfüllet würde* („się [...] wykonało, aby się wypełniło pismo”) wywołuje nastrój smutku i refleksji. Można odnieść wrażenie, że kompozytor chciał poprzez harmonię ukazać obraz Chrystusa pogodzonego ze swoim posłannictwem, w które wpisane jest cierpienie.

Kolejnym miejscem posiadającym ciekawe opracowanie, jest takt 7, w którym pojawia się połączenie akordów Fis-dur<sup>7</sup>, H-dur<sup>7</sup> na słowach: *ein Gefäße voll Essigs* („naczynie [...] octu pełne”). Dzięki takiemu zabiegowi Bach uzyskał nieoczekiwane brzmienie, oddające cierpki smak octu.

W taktach 11–13 słowa: *Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er* („A gdy Jezus skosztował octu, rzekł”) otrzymały następujący przebieg harmoniczny: h-moll, Cis-dur<sup>9</sup>, Cis-dur<sup>7</sup>, fis-moll. Ma on wydzźwięk głębokiego smutku i prowadzi do kulminacyjnego finału: ostatniej wypowiedzi Chrystusa przed śmiercią. Nawet typowemu dla recytatywu zwrotowi Ewangelisty: *sprach er* („rzekł”) towarzyszy tu tryb molowy. W taktach 12, podobnie jak w taktach 7, spotykamy się z charakterystycznym opracowaniem słowa *Essig*; występujące w głosach skrajnych współbrzmienie septymy zmniejszonej przywołuje jak gdyby „cierpkość” octu.

Ostatnim zwrotem recytatywu są słowa Chrystusa: *Es ist vollbracht* („Wykonało się” – takty 13, 14), po których następuje chwila odprężenia, jakby ulgi, mającej znamiona przyszłej, lepszej perspektywy eschatologicznej. Wypowiedź ta zbudowana została na fundamencie tzw. kadencji doskonałej w tonacji fis-moll<sup>35</sup>, przywołującej nastrój smutku. Wprawdzie tonacja ta w Matthesonowskiej charakterystyce wyraża wielkie zasmucenie, wypływa ono jednak nie ze śmierci, ale z zakochania. Ma zatem z założenia raczej pozytywny niż negatywny wydzźwięk.

<sup>35</sup> Taka jest powszechna praktyka wykonawcza oraz wydawnicza.

Taka interpretacja ostatnich dwóch taktów wydaje się być poprawną, jednakże prowadząc wnikliwe badania nad manuskryptami *Pasji*, natrafiłem na bardzo ciekawy zapis harmoniczny samego zakończenia, nie w postaci fis-moll, a Fis-dur.

Omawiany recytatyw w manuskrytach P 28 i St 111 nie zawiera szczegółowego cyfrowania *basso continuo*, natomiast rękopis P 29<sup>36</sup> jest w całości ocyfrowany. Posiada on durowe zakończenie. Taki zabieg wydaje się dość nieoczekiwany, zważywszy na to, że poruszana tam treść dotyczy momentu śmierci Chrystusa. Ponadto tonacja Fis-dur była w baroku bardzo rzadko stosowana ze względu na powszechną wówczas nierównomierną temperację. W dawnych strojach współbrzmienie to najczęściej budziło wrażenie „niezgodności harmonicznej”. Autorzy barokowych traktatów nie podają więc szczegółowej charakterystyki tej tonacji, dopiero Christian F.D. Schubart (1739–1791) bardzo trafnie opisuje ją jako zarezerwowaną dla odzwierciedlenia „triumfu nad przeciwnościami, swobodnego oddychania na szczycie wzgórza”<sup>37</sup>. Niestety, fakt zastosowania akordu Fis-dur w rękopisie P 29 jest najczęściej ignorowany nawet w najnowszych redakcjach nutowych<sup>38</sup>. Problem ten zauważa i uzasadnia w zasadzie jedynie francuski muzykolog Jacques Chailley w opublikowanej na Sorbonie w 1963 roku pracy *Les Passions de J.S. Bach*, do której nawiążę pod koniec analizy związków słowno-muzycznych.

## E. KRĄG HERMENEUTYCZNY ROZUMIENIA TEKSTU

Tekst recytatywu nr 57, opisującego ostatnie godziny życia Chrystusa, pochodzi z Ewangelii według św. Jana (J 19,27–30). Na początku zaprezentuję jego oryginalną wersję z Biblii Caloviusa, a następnie polskie przekłady historyczne, dla porównania: protestanckie i katolickie.

<sup>36</sup> Zob. przykład nutowy w aneksie na s. 287.

<sup>37</sup> Ch.F.D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, cyt. za: <https://francisjacoblesite.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/10/cc-tonsaffect-des-tonalitecc81s1.pdf> [dostęp: 26.07.2023].

<sup>38</sup> Tryb molowy występuje np. w takich redakcjach, jak: J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung IV (1749) mit der unvollendeten Revision (1739) im Anhang*, red. P. Wollny, Carus, Stuttgart 2002, s. 126; J.S. Bach, *Johannes-Passion BWV 245*, red. A. Mendel, Bärenreiter, Kassel 2004, s. 131.

**TEKST RECYTATYWU ZACZERPNIĘTY Z BIBLIJ CALOVIUSA:**

**Ewangelista:**

*Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich (J 19,27).*

*Darnach, als Jesus wußte, daß schon alles vollbracht war, daß die Schrift erfüllet würde, spricht er:*

**Jesus:**

*Mich dürstet (J 19,28).*

**Ewangelista:**

*Da stund ein Gefäße voll Essigs. Sie fülleten aber einen Schwamm mit Essig, und legten ihn um einen Isopen, und hielten es ihm dar zum Munde (J 19,29).*

*Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er:*

**Jesus:**

*Es ist vollbracht (J 19,30)<sup>39</sup>.*

Wśród polskich przekładów pierwszoplanowe miejsce zajmuje tzw. Biblia Gdańska, używana przede wszystkim przez zbory ewangelickie. Wcześniej jej miejsce zajmowała Biblia Brzeska z 1563 roku. Warto pamiętać, że Biblia Gdańska miała dla protestantów takie znaczenie jak dla katolików Biblia Wujka, o czym świadczą bardzo wiele jej wydań, a właściwie wznowień. Posłużę się jej przedrukiem z 1726 roku – z okresu, w którym powstawały pasje Bacha, wkrótce po wydaniu Biblii Caloviusa<sup>40</sup>.

**TEKST RECYTATYWU WEDŁUG BIBLIJ GDAŃSKIEJ:**

**Ewangelista:**

*A od oney godziny wziął ią (on) uczeń do siebie (J 19,27).*

*Potym wiedząc Jezus iż się już wszystko wykonało, aby się wypełniło pismo, rzekł:*

**Jesus:**

*Pragnę (J 19,28).*

**Ewangelista:**

*A było (tam) naczynie postawione octu pełne. Tedy oni napelniwszy gębkę octem, a obłożywszy hysopem, podali do ust iego (J 19,29).*

<sup>39</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri (Die Heilige Bibel nach S. Herrn D. Martini Lutheri)*, red. A. Calovius, t. III, Wittenberg 1682, szp. 946.

<sup>40</sup> Por. R. Gustaw, *Polskie przekłady Pisma Świętego*, [w:] *Podręczna encyklopedia biblijna*, red. E. Dąbrowski, t. I, Poznań 1960, s. 299–330. Interesujące pod względem historyczno-naukowym studium na temat Biblii Gdańskiej stanowi nr 5 czasopisma „Z problemów reformacji” z 1985 r. pod red. M. Uglorza.

**Jesus:**

*A gdy Jezus skosztował octu, rzekł:  
Wykonano się (J 19,30)<sup>41</sup>.*

W pracy wykorzystam jako przekłady pomocnicze dwa polskie tłumaczenia protestanckie. Pierwszy z nich to Biblia Brzeska z 1563 roku, określana mianem *perły polskiej Reformacji*<sup>42</sup>. Ten kalwiński przekład ustąpił jednak miejsca Biblii Gdańskiej, podobnie jak wcześniej Biblia Leopoldy – Biblii w przekładzie Jakuba Wujka.

W Biblii Brzeskiej, z powodu zastosowania bardziej archaicznego języka, niektóre słowa i zwroty mogą stanowić problem w bezpośrednim odbiorze, np. *Wykończoność jest, czy zwolennik* (zamiast *uczeń*).

#### TEKST RECYTATYWU ZACZERPNIĘTY Z BIBLIJ BRZESKIEJ:

**Ewangelista:**

*A od onegoż czasu wziął ią zwolennik do domu swego (J 19,27).  
Wiedząc tedy Jezus iż wszystkie inne rzeczy iuż były wykonane, aby się skończyło pismo, rzekł:*

**Jezus:**

*Pragnę (J 19,28).*

**Ewangelista:**

*A było tam naczynie postawione octu pełne, a tak oni napoiwszy gębkę octem y obłożywszy Hizopem, podali do ust iego (J 19,29).  
Tedy Jezus gdy wziął ocet, rzekł:*

**Jezus:**

*Wykończoność iest (J 19,30)<sup>43</sup>.*

<sup>41</sup> Biblia Gdańska (1726), s. 144. Por. *Biblia Święta: To jest, Księgi Starego y Nowego Przymierza z Żydowskiego y Greckiego Języka na Polski pilnie y wiernie przetłumaczone*, Gdańsk 1632, s. 120–121. Biblia Gdańska służyła ewangelikom od jej pierwszego wydania w 1632 r. aż do nowego przekładu z 1975 r. Por. T. Wojak, *Studium o Biblii Gdańskiej*, „Z problemów reformacji” 1985, nr 5, s. 17–47.

<sup>42</sup> P. Krolikowski, Przedmowa do wydania Biblii Brzeskiej z 2003 r.: *Biblia Brzeska 1563*, Clifton-Kraków 2003, s. V.

<sup>43</sup> *Biblia święta tho iest, Księgi Starego y Nowego Zakonu, właśnie z Żydowskiego, Greckiego y Łacińskiego, na nowo na Polski ięzyk z pilnością y wiernie wyłożone*, Brześć Litewski 1563, k. 63.

Dla porównania podają także dwa katolickie biblijne przekłady z epoki:

**TEKST RECYTATYWU WEDŁUG BIBLIJ LEOPOLITY:**

**Ewangelista:**

*A od teyże godziny wziął ią zwolennik za swoje (J 19,27).*

*Potym wiedząc Jezus, że sie iuż wszystko wykonało, aby sie skonały pisma, rzekł:*

**Jezus:**

*Pragnę (J 19,28).*

**Ewangelista:**

*Leżało tedy tham naczynie pełne octu Także oni (wziąwszy) gębkę napojoną octem, obłożywszy ią Hizopem, przytulili do ust iego (J 19,29).*

*A gdy Jezus skosztował octu, rzekł:*

**Jezus:**

*Dokonało sie iest (J 19,30)<sup>44</sup>.*

**TEKST RECYTATYWU W PRZEKŁADZIE KS. JAKUBA WUJKA:**

**Ewangelista:**

*A od oney godziny wziął ią uczeń (on) do siebie (J 19,27).*

*Potymże widząc Jezus iż się iuż wszystko wykonało, aby się ziściło pismo, rzekł:*

**Jezus:**

*Pragnę (J 19,28).*

**Ewangelista:**

*A było naczynie postawione octu pełne: A oni gębkę pełną octu, obłożywszy Izo-  
pem, podali do ust iego (J 19,29).*

*Jezus tedy gdy wziął ocet, rzekł:*

**Jezus:**

*Wykonało się (J 19,30)<sup>45</sup>.*

W zaprezentowanych przykładach, poza zmianami stylistycznymi charakterystycznymi dla języka epoki renesansu i baroku, nie dostrzegamy różnic w teologicznym przekazie obu wyznań.

Akcja tego recytatywu przebiega w taki sposób, że jego dominantę stanowią słowa kluczowe: *Es ist vollbracht* („Wykonało się”). Dlatego bardzo ważne jest odpowiednie zinterpretowanie ich teologicznej zawartości zgodnie

<sup>44</sup> *Biblia to iest, Księgi Stharego y Nowego Zakonu, na Polski ięzyk, z pilnością według Lacińskiego Bibliiey od Kościoła Krześciańskiego powszechnego przyięthey, nowo wyłożona, Kraków 1561.*

<sup>45</sup> *Nowy Testament w przekładzie Ks. Dr Jakuba Wujka T.J. z roku 1593, wydanie faksymilowe, Kraków 1966, s. 381.*

z wykładnią Lutra, a więc i Bacha, który dodatkowo wzbogacił warstwę znaczeniową tych słów za pomocą retorycznego języka muzycznego.

W Biblii Caloviusa znajduje się komentarz Lutra dotyczący ostatnich słów Chrystusa, umieszczony w kontekście wcześniejszych wydarzeń – według relacji św. Jana. Fragment ten pochodzi z reformacyjnej serii kazań z lat 1528–1529. Kolumny 946 i 947 trzeciego tomu zawierają przypomnienie i krótkie omówienie wcześniejszych wydarzeń pasyjnych: „Ewangeliści przedstawiają bardzo wiele z tego, jak nasz drogi Pan Jezus Chrystus był wyszydzone, opluty i zelżony na krzyżu, i opisują to jako gorsze zło niż Jego fizyczna męka”<sup>46</sup>. W tym miejscu Luter stara się podkreślić, że znęcanie psychiczne pociąga za sobą zdecydowanie większe cierpienie niż ból fizyczny. W konsekwencji godność Jezusa jako osoby zostaje całkowicie zakwestionowana, nie mówiąc już o ogołoceniu fizycznym mającym wymiar czysto zewnętrzny.

W dalszej części Luter przybliży tekst Pisma Świętego: „ludzie przechodzili obok, szydzili z Niego, potrząsali głowami i mówili: «Jeśli jesteś Synem Bożym, zjeżdż z krzyża»». Arcykapłani, uczeni w Piśmie i starsi szydzili z Niego, mówiąc: «Pomagał innym, a sobie nie może pomóc»”<sup>47</sup> (por. Mk 15,31; Mt 27,39–42). Następnie Luter komentuje powyższe wypowiedzi: „W swoim cierpieniu nasz drogi Pan Jezus Chrystus musiał doświadczyć prawdziwości przysłowia: Ten, który jest dręczony, nie musi się już martwić o drwiny”<sup>48</sup>. Znamienne są tutaj słowa Lutra: „Wszystko, co Chrystus mówi i robi, musi stać się przedmiotem oszczerstw”<sup>49</sup>. Nieuchronność mających nastąpić wydarzeń podkreśla następującymi słowami: „Nawet w swej modlitwie [...] «Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?» nie może On uniknąć wyszydzenia i niezrozumienia”<sup>50</sup>. Niesprawiedliwość ta została podkreślona w zachowaniu żołnierzy, którzy „podają Mu do picia ocet, gdy On cierpi palące pragnienie, jak przepowiadało to znacznie wcześniej Pismo Święte”<sup>51</sup> (por. Ps 69[68],22). Słowo *Pragnę* wyraża tutaj nie tylko fizyczne pragnienie, ale także przywołuje na myśl psalmy (Ps 22[21],16 i 69[68],22) mówiące o cierpieniach Mesjasza<sup>52</sup>. Na podstawie

<sup>46</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., szp. 946–947.

<sup>47</sup> Tamże, szp. 947.

<sup>48</sup> Tamże.

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> Tamże.

<sup>52</sup> Por. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych ze wstępami i komentarzami*, t. IV, *Nowy Testament*, red. M. Wolniewicz, Poznań 1999, s. 283.

częstych odniesień do Psalterza dostrzegamy wielokrotnie powtarzającą się naukę Lutra zawartą w jego dziele *Przedmowy do ksiąg biblijnych*, gdzie podkreślał, iż „Psałterz powinien być [...] drogi i miły dlatego, że tak jasno przepowiada śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa”<sup>53</sup>. Ponadto Księga Psalmów „przedstawia Jego królestwo oraz stan i istotę całego chrześcijaństwa, tak że słusznie mógłby nazywać się małą Biblią, w której wszystko, co znajduje się w całej Biblii, ujęte jest w najpiękniejszy i najkrótszy sposób, i która jest sporządzona i przygotowana na wzór wspianiałego enchirydionu, czyli podręcznika”<sup>54</sup>.

W Biblii Caloviusa odnajdujemy egzegezę Ps 22,16 oraz Ps 69[68],22: „Prorok używa tu niezwyklej przypowieści, w której porównuje słabnące i zamierające siły do skorupy. Słowo «siła» oznacza tu działanie, potęgę, która popycha do czynienia czegoś po to, aby móc osiągnąć to z całą powagą i pilnością: jakby Chrystus chciał powiedzieć, wszystkie moje członki zostały oddzielone. Do tego jestem całkiem wylany, jak woda. Tak samo moje serce pozbawione sił wyschło i rozplynęło się. Teraz nie ma już ze mnie żadnej korzyści. Nic nie mogę począc z moimi wszystkimi członkami, jak gdybym nie był w stanie dokonać żadnego dzieła, jak gdybym myślał o czymś, czego pragnę, ale brakowałoby mi siły i mocy, abym mógł to wykonać. Kiedy dusza jest pobudzona do dobrego, wtedy człowiek skacze z radości, zieleni się i wydaje owoce, podobnie jak urodzajne drzewo, i wszystko mu się udaje, z tego, co sobie zamierzył, przez co jego siła zostaje wzmocniona, jak mówi Salomon Prz 20,29. Tak jak siła cechuje młodość, tak siwe włosy odzwierciedlają starość. Ale kiedy odważna dusza zwątpi i serce jest przestraszone, to wtedy człowiek zaczyna więdnąć i przestaje działać, jak usychające drzewo, które przestaje rodzić owoce.

Ponieważ Chrystus Pan chce wyrazić swoją wielką niemoc, dlatego że jego sok wysechł, a On omdlał, porównuje siebie nie do drzewa, które usycha, ale do wysuszonej skorupy, nie mogąc znaleźć nic bardziej suchego, co jest w ogóle bez soku i wilgoci, jak właśnie skorupa albo kawałek pękniętego dzbana. Zatem Chrystus Pan jest bardzo wycieńczony, pozbawiony naturalnego soku i wilgoci, dzięki którym mógłby wzrastać i wzmocniać się, jest więc całkowicie wysuszony, wycieńczony. Por. Iz 53,2<sup>55</sup>.

Bardzo sugestywnym porównaniem w komentarzu Lutra wydaje się przytoczona analogia do „wyschniętej skorupy, która przez to, że jest bardzo sucha

<sup>53</sup> M. Luter, *Przedmowy do ksiąg biblijnych. Przedmowa do Psalterza [druga] (1528)*, tłum. J. Krzyspiał, Warszawa 1992, s. 23.

<sup>54</sup> Tamże, s. 24.

<sup>55</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., t. I, Wittenberg 1681, szp. 316.

i spragniona w sposób naturalny potrzebuje więc wody, tak jak Chrystus wiążąc na krzyżu cierpiał pragnienie. To pragnienie było spowodowane bardziej względami duchowymi, wewnętrznych prób niż rozległymi cielesnymi utraconieniami, ponieważ jest niewyobrażalne jak wewnętrzny strach, trwoga i rezygnacja powodują natychmiastowe wysychanie całego naturalnego soku, wszystkich członków ciała, sprawiając ich osłabienie i niewydolność całego organizmu, przede wszystkim wysusza «sok z języka» przez co wzmacnia się poczucie pragnienia<sup>56</sup>. Cała suma cierpień prowadzi w końcu do nieuchronnej katastrofy, czyli – prochu śmierci. Luter stawia pytanie: „co jest tym «prochem śmierci» [...] Ja uważam, że «proch śmierci» oznacza tyle co nic, czyli «proch» oznacza tyle samo co nic. [...] Ps 7,6 o prochu hańby [...] mówi tak: wrogu goń moją duszę i schwytaj ją i przydeptaj całe moje życie do ziemi i obróć moją godność w proch, a tekst 1 Krl 16,2 mówi o prochu nędzy, o tym, że podniosłem Cię z prochu i zrobiłem z Ciebie księcia, który panuje nad moim ludem Izraelem. [Ta sama nauka wynika ze słów] Hi 7,5 w której wspomina się o «prochu» choroby, kiedy Hiob mówi: moje ciało pomarszczone toczy robactwo, albo pełne jest «prochu»<sup>57</sup>. „Zatem można przyjąć, że w Piśmie Świętym był to zwyczajny sposób mówienia, a więc przez słowo «proch» rozumieć należy rzecz, która jest niczym, albo staje się niczym”<sup>58</sup>.

W dalszej części komentarza do Ewangelii według św. Jana w Biblii Caloviusa następuje wzrost napięcia emocjonalnego przez przypomnienie faktu, że „innym złoczyńcom dostarczono dobre wino do picia, natomiast Chrystusowi dają do wypicia ocet, a nawet kpią z Niego pogardliwie: jak to, jest spragniony, dajcie Mu więc coś do picia”<sup>59</sup>. W tym miejscu – zdaniem Lutera – sytuacja wygląda następująco: „nikt inny na ziemi nie jest tak «niegodziwy» jak Chrystus, On musi być najgorszy z najgorszych. Nikt już dłużej nie zwraca uwagi na jakiegos pojedynczego złoczyńcę, lecz oczy i «zatrute strzały» wszystkich zwrócone są na Chrystusa”<sup>60</sup>.

<sup>56</sup> Tamże, szp. 316–317.

<sup>57</sup> Tamże, szp. 317.

<sup>58</sup> Tamże. Pewnego odcienia słowa posiadającego rdzeń „próchno”, użytego w kontekście fizycznie niszczącego cierpienia, możemy odnaleźć w *Lamencie Świętokrzyskim*, gdzie Maryja ustami anonimowego autora mówi: „spróchniało we mnie ciało i moje wszystkie kości”. A. Jelicz, *Toć jest dziwne a nowe. Antologia literatury polskiego średniowiecza*, Warszawa 1987, s. 295.

<sup>59</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., t. III, szp. 947.

<sup>60</sup> Tamże.

Jest to moment, w którym dochodzimy do istoty męki Zbawiciela, wyrażającej się w stwierdzeniu *Es ist vollbracht* („Wykonało się”). Słowa te wskazują, że wykonał On ostatecznie dzieło, które Ojciec Mu polecił (por. J 4,34; 17,4). To dzieło zbawienia, raz dokonane, trwa w swej doskonałej pełni na zawsze (por. Hbr 7,27; 9,26–28; 10,10.14)<sup>61</sup>. Luter komentuje ten fragment w następujący sposób: „Przez odejście z tego świata ze słowami «Wykonało się» Pan zaznacza, że wypełniło się wszystko, co napisane w Piśmie Świętym; jak gdyby chciał przez to powiedzieć: Świat i diabeł uczynili Mi, co tylko mogli, i zniósłem wszystko, [...] co było przepowiadane i głoszone przez proroków. Dlatego wszystko jest wypełnione i skończone [...] **Cierpienie Chrystusa jest wypełnieniem Pisma i dokonaniem odkupienia rodzaju ludzkiego**”<sup>62</sup>. To ostatnie zdanie Bach podkreślił w swoim egzemplarzu Biblii Caloviusa.

Końcowa refleksja Lutra, będąca właściwie pewnego rodzaju kodą, odwołuje się raz jeszcze do sedna Ofiary Chrystusa: „Wykonało się, Baranek Boży został zabity i ofiarowany za grzechy świata. Prawdziwy Najwyższy Kapłan złożył swoją ofiarę. Boży Syn oddał i poświęcił swoje ciało i życie jako okup za grzechy. Grzech został zglądzony, Boży gniew prześlągany, śmierć pokonana, Królestwo Niebieskie odzyskane, niebiosy otwarte. **Wszystko jest wypełnione i skończone, i nikt nie może spierać się z tym, jakoby coś jeszcze pozostało do wypełnienia i skończenia**”<sup>63</sup>.

Teologiczną wykładnię Lutra na temat słów *Es ist vollbracht* („Wykonało się”) należy rozumieć w tym sensie, że cierpienie i śmierć Chrystusa są wypełnieniem obietnic i prorocत्व Pisma Świętego, tj. odkupieniem grzesznej

<sup>61</sup> Por. *Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego. Komentarz katolicki i ekumeniczny na XXI wiek*, red. W. Chrostowski, *Komentarz do Nowego Testamentu*, Warszawa 2000, s. 1358.

<sup>62</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., t. III, szp. 947, podkreślenia oryginalne. Luter w swoich dziełach często akcentował istotę śmierci Jezusa. W jednym z nich pisał: „Jeżeli wierzymy, że Chrystus odkupił ludzi przez swoją krew, to musimy przyznać, że cały człowiek był zgubiony, w przeciwnym razie Chrystus jest dla nas albo zbędnym, albo tylko Odkupicielem najmniejszej części, to zaś jest bluźnierstwem i świętokradztwem”. M. Luter, *De Servo Arbitrio. O niewolnej woli*, tłum. W. Niemczyk, Świętochłowice 2002, s. 365.

<sup>63</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., t. III, szp. 947, podkreślenia oryginalne. W tym cytacie odbija się jak echo nauka Lutra, sprzeczna z postanowieniami Soboru Trydenckiego, według którego kapłan podczas Mszy ofiaruje Syna – Bogu Ojcu. Dla Lutra ta prawda była bluźnierstwem, twierdził bowiem, że ofiara na krzyżu miała miejsce tylko jeden raz i jedynie Chrystus mógł jej dokonać. Por. J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa w XVI i XVII w.*, t. II, *Katolicyzm między Lutrem a Wolterem*, tłum. J.M. Kłoczowski, Warszawa 1986, s. 23.

ludzkości. Dlatego są one punktem kulminacyjnym i kwintesencją narracji pasyjnej; dzieło odkupienia jest skończone w samej Ofierze Zbawiciela.

Słowa Lutra zaczerpnięte z Biblii Caloviusa oraz ich analizę teologiczną chciałbym teraz uzupełnić o myśli zawarte w jego *Postyli Domowej*<sup>64</sup>. Dzieło to było także w posiadaniu J.S. Bacha. Dokonując interpretacji fragmentu Ewangelii św. Jana 19,25–37, autor stawia akcent przede wszystkim na to, że opis testamentu krzyża należy łączyć nie tylko z wykładnią czwartego przykazania, ale również uwzględnić, że „to co czyni Chrystus na krzyżu [...] nie trzeba [...] stosować do jednostek ani też do niewielu ludzi. Uczynkami i słowami swemi ogarnia on bowiem cały świat, a w szczególności swój Kościół chrześcijański”<sup>65</sup>. W postylli znajdują się opisy podkreślające niezwykłą relację, jaka zachodzi między każdą matką a jej dziećmi. Analogia ta zostaje w następujący sposób wyłożona: „Jako bowiem matka karmi i starannie pielęgnuje dziecię swe, aż urośnie i zmężnieje; tak sumienni kaznodzieje także napracują się i natrudzą, aż wyuczają ludzi i zrobią z nich dobrych chrześcijan”<sup>66</sup>. W innym miejscu Luter zaleca zarówno słuchaczom, jak i zborowi „wierność, wdzięczność i posłuszeństwo dziecięca”<sup>67</sup>.

Pośród dzisiejszych komentarzy autorstwa teologów ewangelickich warto odnieść się do *Komentarza do Ewangelii według św. Jana* Rudolfa Bultmanna, który tak pisał o śmierci Jezusa: „Ewangelista nie opowiada o tym, co mówią synoptycy, o wyszydzeniu Ukrzyżowanego, może opuszcza to, o czym mogło źródło mówić. Dla niego dramat zmierza do swego końca, kiedy Jezus w wersie 26 wyraża swoją ostatnią wolę. Jezus przedstawiony jest nie jako cierpiący, ale jako ukryty «Król», wisząc na krzyżu wie, że «Teraz wszystko zmierza do swojego końca – do swego wykonania». On tym samym daje znak mówiąc, «aby się wypełniło pismo» – Pragnę: – wers 28. Fakt wypełniania się pisma, o którym mówi źródło, jest w opinii Ewangelisty znakiem tego, że to co tutaj się dzieje, realizuje się według boskiego planu. Przedstawiona akcja zdominowana jest przez motyw wypełniania się Pisma. Spragniony zostaje (chyba przez żołnierzy) napojony octem – wers 29”<sup>68</sup>. „Więc teraz wszystko się wykonało, co się miało wykonać. Dzieło Jezusa jest ukończone, On wykonał to, co polecił mu Jego Ojciec (10,18; 15,10; 14,31). Po wypiciu octu, mówi «*Es ist vollbracht*», Wykonało się – wers 30, skłania głowę

<sup>64</sup> M. Luter, *Postyla Domowa*, Cieszyn 1883, reprint Bielsko-Biała 1993.

<sup>65</sup> Tamże, s. 840.

<sup>66</sup> Tamże, s. 811.

<sup>67</sup> Tamże, s. 812.

<sup>68</sup> R. Bultmann, *Das Evangelium des Johannes*, Göttingen 1962, s. 521–522.

i umiera. [...] I właśnie teraz wszystko się wykonało, kiedy w oczach świata wszystko legło w gruzach”<sup>69</sup>.

W innym ze współczesnych komentarzy *Das Evangelium nach Johannes* Siegfried Schulz pisze: „Ostatnie słowa Jezusa nie są krzykiem opuszczenia przez Boga (tak jak przedstawiają to Mk i Mt), ani też spokojną modlitwą wieczorną, którą wierny Żyd odprawia przed snem (por. Łk), ale triumfalnym «*Es ist vollbracht*». [...] Zbawiciel ostatecznie odchodzi z tego świata, wykonując zwycięsko swoje dzieło, które polecił mu jego Ojciec. Teraz wraca do niebieskiego świata światłości, z którego się wywodzi [...].

Śmierć Jezusa na krzyżu dla Jana jest zwycięstwem nad światem oraz Jego wywyższeniem do nieba! W żadnej innej Ewangelii kwestia wydarzeń Wielkiejnocy nie jest tak realistycznie przedstawiona, jak u św. Jana. Wydarzenia pasyjne z Jerozolimy są konsekwentnie interpretowane w świetle Jego wspaniałej boskiej chrystologii i widziane w kontekście triumfu: śmierć na krzyżu jako «odejście» (J 14,3), staje się objawieniem Boga stąpającego po ziemi w postaci człowieka. Syn Boga zna swoją «godzinę», opuszcza świat obcości wraz w swoim triumfującym *Es ist vollbracht*, wraca do Ojca i światłości (J 13,31)<sup>70</sup>.

Jak wiadomo, ostatnie słowa Jezusa *Es ist vollbracht* („Wykonało się”) są niezwykle ważne dla wyznania protestanckiego, dlatego też otrzymały od kompozytora tak ciekawe opracowanie. Bach ubogacił artystycznie ich wykładnię, należącą do twórcy doktryny luterańskiej.

## F. ANALIZA ZWIĄZKÓW SŁOWNO-MUZYCZNYCH

Poniższy fragment pracy jest próbą podsumowania wcześniejszych rozważań dotyczących wykładu Lutra na temat istoty zbawczej Ofiary Chrystusa. Tę interpretację chciałbym rozszerzyć o współczesne komentarze oraz o własne wnioski, powstałe w wyniku przeprowadzonej analizy teologicznej, a następnie zamierzam skonfrontować je z językiem muzycznym zaproponowanym przez lipskiego kantora.

Na podstawie analizy słowno-muzycznej będę starał się odpowiedzieć m.in. na pytanie, które zwroty, a nawet pojedyncze słowa, były dla kompozytora szczególnie istotne, oraz w jakim stopniu ich zawartość emocjonalna pokrywa się z zastosowanymi do ich wyrażenia środkami retoryczno-muzycznymi.

<sup>69</sup> Tamże, s. 523.

<sup>70</sup> S. Schulz, *Das Evangelium nach Johannes*, [w:] *Das Neue Testament Deutsch*, t. II, Göttingen 1979, s. 236–238.

Poniższa analiza przebiegać będzie dwoma etapami. W pierwszej części omówię tekst recytatywu w przekładzie Lutra oraz komentarze na jego temat, uwzględniające jak najdokładniejsze niuanse stylistyczno-wyrazowe, ponieważ te szczegóły zapewne miały wpływ na dobór środków retorycznych. W drugiej części przedstawię interpretację tekstu ewangelicznego „w przekładzie” Bacha na język retoryczno-muzyczny, którym – jak się przekonamy – posługiwał się z niebywałą precyzją.

Recytatyw nr 57 rozpoczyna się zwrotem Ewangelisty: *Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich* (J 19,27), który w tłumaczeniu zaczerpniętym z Biblii Gdańskiej oznacza: „A od oney godziny wziął ią (on) uczeń do siebie”.

Przyjrzyjmy się teraz warstwie tekstowej tego passusu. W zdaniu nie występują znaki interpunkcyjne, jest to zatem zwarta wypowiedź, niepotrzebująca rozczłonkowania. Z nieco innym rozumieniem tego fragmentu od strony narracyjnej spotykamy się w Bachowskiej partyturze *Pasji*. Otóż pojawia się tutaj podział na pierwszą część zdania: *Und von Stund an* („A od oney godziny”), a następnie drugą: *nahm sie der Jünger zu sich* („wziął ią (on) uczeń do siebie”). Taki zabieg świadczy o konsekwentnym podążaniu za naturalną intonacją słów, która domaga się tutaj wzięcia krótkiego „oddechu”. Kompozytor, chcąc dokonać chwilowego zatrzymania akcji, posłużył się w tym miejscu muzycznym znakiem milczenia, czyli pauzą, pełniącą jakby funkcję przecinka w tekście. Przybiera ona tutaj postać figury retorycznej *suspiratio*, którą scharakteryzuję później.

Zatrzymam się teraz, aby dokonać teologicznej interpretacji tego fragmentu. Scena opisująca relacje między Matką, Synem i Jego uczniem występuje tylko w Ewangelii według św. Jana i stanowi nieodzowny element jej struktury. Można przypuszczać, że jej autor chciał w ten sposób zaznaczyć, iż wypełnił polecenie Jezusa; wziął Maryję do swego domu w celu zapewnienia jej spokojnej starości. W innych komentarzach czytamy: „zapewnienie opieki Matce przez powierzenie Jej umiłowanemu uczniowi świadczą o tym, że Jezus umiera przytomny i świadomy tego, co się wokół Niego i z Nim dzieje. Z wielką godnością doprowadza On swoją misję do doskonałego wypełnienia”<sup>71</sup>.

Warto przypomnieć słowa Orygenesa, który rozumiał ten fragment w głębszym znaczeniu. Jego zdaniem Jezus nie tylko zlecił Janowi opiekę nad swoją Matką, ale w osobie umiłowanego ucznia widział także przedstawiciela całej ludzkości, której Chrystus oddał Maryję jako duchową

<sup>71</sup> *Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmi. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*, red. A. Colacrai, Częstochowa 2005, s. 268–269.

matkę<sup>72</sup>. Należy zaznaczyć, że nie przywiązuje się tutaj większej wagi do związków krwi w wypełnianiu posłannictwa<sup>73</sup>.

Luter w Biblii Caloviusa komentuje tę scenę w następujący sposób: „Drogi Pan Chrystus chce zbawić świat całkowicie, a nie tylko okruchy jego”<sup>74</sup>. Dlatego wszystko, co związane jest z życiem ziemskim, oddaje, ogołacając się bez reszty. Luter uwypukla tę myśl, mówiąc: „On nie posiada niczego na tym świecie, ani majątku, ani szat żadnych, [...] ani na szerokość swej stopy nie sięga tej ziemi, na której umiera, [...] lecz wisi w powietrzu [...]. Drogi Pan nie otrzymuje nic dobrego od świata, któremu oddaje nawet swoje cierpienie”<sup>75</sup>. Chrystus, będąc ściśle związany ze swoim Ojcem, zdecydował się przyjąć „postać sługi” na krzyżu i ogołociwszy samego siebie, nie skorzystał z boskiej wolności, stając się podobnym do ludzi<sup>76</sup>. Polecając Janowi opiekę nad swoją Matką, zobowiązał go, aby „[...] zabrał ją do swego domu, pielęgnował i czuwał nad nią, [...] aby pozostać [tam] chciała; jako wdowa opuszczona, której własnego syna pozbawiono”<sup>77</sup>.

To podkreślanie przez Ewangelistę spełnienia polecenia Jezusa, aby Jan przyjął Maryję do swego domu i zapewnił jej spokojną starość, w większości komentarzy stanowi literalne znaczenie tekstu<sup>78</sup>. Jakub Wujek, powołując się na Ojców Kościoła, pisał w odniesieniu do tych słów: „Wielka cześć Janowa, że mu dał matkę swą za matkę. A słusznie [...] matkę Pannę polecił uczniowi pańskiemu”<sup>79</sup>. Natomiast św. Augustyn w jednej ze swoich homilii podkreśla moralne znaczenie tego passusu, dostrzegając w nim także pewne wskazania dla wiernych: „Dobry nauczyciel swoim przykładem pouczył swoich, żeby pobożne dzieci otaczały opieką swoich rodziców”<sup>80</sup>.

To niezwykle wydarzenie miało miejsce w szczególnym momencie – symbolicznej „godzinie”. Czytając Ewangelię, łatwo można zorientować się,

<sup>72</sup> Por. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu...*, dz. cyt., s. 282. Por. także: M. Czajkowski, *Maryja (2,1–11; 19,25–27)*, [w:] *Egzegeza Ewangelii według św. Jana. Kluczowe teksty i tematy teologiczne*, red. F. Gryglewicz, Lublin 1992, s. 38.

<sup>73</sup> Por. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu...*, dz. cyt., s. 283.

<sup>74</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., t. III, szp. 946.

<sup>75</sup> Tamże.

<sup>76</sup> Por. P. Janowski, *Kenoza*, III. *W teologii protestanckiej*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. VIII, red. A. Szostek, B. Migut, E. Gągilewicz, Lublin 2000, szp. 1347.

<sup>77</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., t. III, szp. 946.

<sup>78</sup> Por. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu...*, dz. cyt., s. 282.

<sup>79</sup> *Nowy Testament w przekładzie Ks. Dr Jakuba Wujka...*, dz. cyt., s. 382–383.

<sup>80</sup> Augustyn, *Homilie na Ewangelię i Pierwszy List Św. Jana*, cz. 2, tłum. W. Szoldrski, W. Kania, Warszawa 1977, s. 341.

że przedstawione tam życie i działalność Jezusa przebiegają zgodnie z chronologią Ojca, a nie Jego własną<sup>81</sup>. Świadczą o tym niektóre wypowiedzi, jak np.: „Nie mogęć Ja sam od siebie nic czynić” (J 5,30), czy „słowo, które słyszycie, nie jest moje, ale onego, który mię posłał, Ojca” (J 14,24)<sup>82</sup>. Dlatego każdorazowe pojawienie się słowa „godzina” wskazuje na realizację pewnego etapu Jezusowego posłannictwa. Pojęcie to należy do kategorii słów-symboli, które w Ewangelii Janowej pojawiają się bardzo często, obok takich jak m.in.: „Słowo”, „Mnie posłał” (ponad dwadzieścia razy). Bach w swojej twórczości także nadawał im istotne znaczenie, dlatego też otrzymały tak ciekawą oprawę muzyczną. Dowody na to spotykamy nie tylko w analizowanym recytatywie, ale również w występującej po nim arii, *Es ist vollbracht*, w której kompozytor opracował w sposób wyjątkowy następujący tekst:

*O pociecho dla zbolatych dusz;  
Ta noc boleści  
Właśnie odmierza ostatnią godzinę.*

Trudno tutaj omawiać każde miejsce w Ewangelii, w którym spotykamy określenie „godzina”, dlatego przedstawię tylko dwa przypadki, które moim zdaniem najlepiej wyjaśniają jego sens. Pierwszy to uczta w Kanie Galilejskiej, gdzie Chrystus wypowiada słowa: „Jeszcze nie nadeszła godzina moja” (J 2,4). Tę wypowiedź należy rozumieć w kontekście zapowiedzi mającej nadejść godziny Jego męki, wyznaczonej przez boską opatrność<sup>83</sup>. Drugi cytat: „A od oney godziny wziął ią (on) uczeń do siebie” (J 19,27) ukierunkowuje nas już na ostateczne wydarzenia; widzimy Chrystusa wiszącego na krzyżu, rozstającego się z Matką i życiem doczesnym<sup>84</sup>. Motywem łączącym obie te sceny jest właśnie „godzina”. Niemal we wszystkich przypadkach termin ten można przełożyć na słowa: „Już czas”<sup>85</sup>. Dlatego w miejscach zawierających to sformułowanie odczuwalne jest niezwykle zaangażowanie Boga w bieg wydarzeń. Ponadto użycie tego słowa wskazuje zwykle na czas realizowania się Bożego zamysłu. Nawet sytuacje, które mogą wydawać się przypadkowe,

<sup>81</sup> Por. *Godzina*, [w:] L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman III, *Słownik symboliki biblijnej*, tłum. Z. Kościuk, Warszawa [2003], s. 220–221.

<sup>82</sup> Biblia Gdańska (1726), s. 121, 137.

<sup>83</sup> Por. Tomasz z Akwinu, *Komentarz do Ewangelii Jana*, tłum. T. Bartoś, Kęty 2002, s. 176.

<sup>84</sup> Por. T. Hergesel, *Znaki*, [w:] *Egzegeza Ewangelii według św. Jana...*, dz. cyt., s. 387.

<sup>85</sup> *Godzina*, [w:] L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman III, *Słownik symboliki biblijnej*, dz. cyt., s. 220.

następują według ustalonego planu. Można zatem powiedzieć, że pojawianie się symbolicznego słowa wskazuje zarówno na wagę występujących tam treści, jak i moment ich realizacji. W tym sensie „godzinę” w Kanie należałoby odbierać jako tę, która jeszcze „nie nadeszła” i otwiera nas na dalszy ciąg wydarzeń, mających swój kres na Golgocie. Pomiędzy tymi dwiema „godzinami” Jezus rozwija swoją działalność<sup>86</sup>.

Nowotestamentowi autorzy, używając słowa „godzina” w opisie śmierci i zmartwychwstania Chrystusa, starali się zaakcentować rozpoczęcie niejako nowej epoki. Ten etap Bożego planu można zatem rozumieć jako nadejście „godziny” wielkich możliwości dla człowieka. Św. Paweł zapisał: „teraz nadeszła dla was godzina powstania ze snu” (Rz 13,11)<sup>87</sup>. Wyznawcy protestantyzmu interpretują ten fragment w sposób szczególnie wnikliwy; dla nich wiara w odkupieńczą ofiarę Jezusa jest prawie równoznaczna ze zbawieniem.

Z użyciem powracających słów kluczy takich jak np. „godzina,” wiąże się zastosowanie specjalnej techniki literackiej. Polega ona na tym, że słowo czy pojęcie wymienione na początku jakiejś sekcji, powtórzone jest na końcu dla jego zaakcentowania. Taki zabieg z retorycznego punktu widzenia nazywamy inkluzją, ma on miejsce np. we fragmencie poruszającym kwestie relacji Jezusa i jego Matki (J 2,1.4; 19,25.26) oraz zbliżania się godziny Jezusa (J 2,4; 7,30; 8,20), a także jej ostateczne nadejście (J 12,23; 13,1; 17,1). Czasami powiązania myśli czy motywów obejmują znaczne części Ewangelii, służąc czytelnikowi niejako za „latarnie”, które pomagają lepiej zrozumieć całościowe znaczenie i wzajemne powiązania przedstawianych zdarzeń<sup>88</sup>.

W ujęciu katolickim egzegeza tego fragmentu brzmi następująco: wraz ze śmiercią Jezusa dopełniła się godzina wywyższenia. Bóg może teraz przekazać swojego Ducha, który za życia był obecny w Chrystusie i przez Niego działał. Natomiast po śmierci jest On obecny i działa w wierzących. Stojący pod krzyżem przejmują Jego Ducha w imieniu Kościoła<sup>89</sup>. Niektóre komentarze stawiają nacisk na fakt, że Maryja reprezentuje wszystkich wiernych wszystkich czasów<sup>90</sup>, a „godzina ukrzyżowania i wywyższenia jest godziną zrodzenia Kościoła”<sup>91</sup>.

<sup>86</sup> Por. T. Hergesel, *Znaki*, dz. cyt., s. 387.

<sup>87</sup> *Godzina*, [w:] L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman III, *Słownik symboliki biblijnej*, dz. cyt., s. 221.

<sup>88</sup> Por. T. Okure, *Ewangelia według św. Jana...*, dz. cyt., s. 8.

<sup>89</sup> A. Paciorek, *Ewangelia według św. Jana*, dz. cyt., s. 207.

<sup>90</sup> Por. U. Schnelle, *Das Evangelium nach Johannes*, Halle 1998, s. 289.

<sup>91</sup> Tamże.

Zobaczmy teraz, jak Bach odzwierciedlił słowa Ewangelii w swojej kompozycji. Do przedstawienia treści w sposób retoryczny zastosował on takie zabiegi sztuki kompozytorskiej jak: muzyczne naśladowanie słów zgodne z ich naturalną intonacją, napięcia dysonansowe i figury retoryczno-muzyczne.

Głos solowy – tenor reprezentujący Ewangelistę – pojawia się po pauzie ćwierćnutowej z tekstem: *Und von Stund an* („A od oney godziny”) i rozpoczyna od skoku kwinty czystej w dół. Wypowiedź ta posiada szczególne opracowanie, zwłaszcza dźwięki *a*, *a<sup>1</sup>* i *c<sup>1</sup>*, wśród których szczególną funkcję pełni *a<sup>1</sup>* – najwyższy dźwięk w głosie tenorowym, nie tylko w tym, ale w ogóle we wszystkich recytatywach *Pasji*. Bach stosuje go tylko w celu zaznaczenia bardzo ważnych słów. W tym miejscu chodzi o wydobycie z tekstu nastroju niepowtarzalnej chwili, w której Jezus oddaje Janowi pod opiekę Maryję.

Tę niezwykłą „godzinę” (*Stund*) Bach podkreśla skokiem oktawy w górę, skupiając na niej uwagę słuchacza, zgodnie zresztą z charakterystyką motywów-toposów J. Chailleya, według której skok oktawy wykorzystywany był do symbolicznego oddania „wielkości”, podniosłości chwili; w tym przypadku spełnia on także funkcję figury „wykrzyknikowej” *exclamatio* – zawołania. Ważność tego momentu w recytatywie została dodatkowo podkreślona przez skok seksty wielkiej w dół z *a<sup>1</sup>* na *c<sup>1</sup>*, będące septymą akordu D-dur. Jest to figura *saltus duriusculus*, tłumaczona jako nieprzyjemny, nieoczekiwany skok<sup>92</sup> – w tym momencie podkreślający ważkość ostatniej chwili, w której Jezus żegna się ze swoją Matką i uczniem.

Po tym wyrażeniu *Und von Stund an* („A od oney godziny”) kompozytor stosuje krótką przerwę w narracji za pomocą *suspiratio*, figury mającej postać pauzy, w tym miejscu – ćwierćnutowej, ewokującej zatrzymanie akcji, przeżycie chwilowej refleksji.

Warto zwrócić jeszcze uwagę na czynnik harmoniczny na przełomie taktu pierwszego i drugiego. Otóż w głosie continua występuje akord zbudowany na dźwięku *Fis* (tercja akordu D-dur<sup>7</sup>) posiadający w swej strukturze dźwięk *c<sup>1</sup>*, użyty w partii Ewangelisty, który w relacji do basu tworzy współbrzmienie trytonu (ściśle mówiąc: oktawa + tryton), interpretowanego od wieków przez retorykę muzyczną jako np. symbol szatana *diabolus in musica*<sup>93</sup>. Jego zastosowanie na ostatniej nucie można połączyć z potrzebą podkreślenia przez Bacha faktu, że jest to ostatnia godzina oddziaływania szatana na osobę Jezusa.

<sup>92</sup> Wszystkie figury retoryczno-muzyczne opisują na podstawie prac: D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 2010; tenże, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln–London 1997.

<sup>93</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha. Próba rekonstrukcji procesu przygotowania oracji muzycznej*, Poznań 2003, s. 103.

W ten sposób kończy się pierwszy takt recytatywu, mający oznajmujący charakter, domagający się jednak rozwinięcia. Pomiędzy taktem pierwszym i drugim występuje połączenie akordu D-dur<sup>7</sup> z G-dur, ale przy pomocy chromatycznego następstwa w partii *basso continuo*. Wywołuje to napięcie emocjonalne zmierzające do całkowitego rozładowania w takcie trzecim. Można by powiedzieć, że jest to już pewna zapowiedź pojawiającej się w dalszej części recytatywu figury *pathopoei*, której charakterystykę przedstawię w kolejnym etapie analizy.

W warstwie słowno-muzycznej w takcie drugim mamy figurę *exclamatio* (dźwięki *h* i *g*<sup>1</sup>). Jej główną cechą jest skok o sekstę, występujący w słowach wyrażających napięcie emocjonalne, a także w zdaniach wykrzyknikowych. Niezwykle trafnie charakteryzuje tę figurę. M.K. Sarbiewski, pisząc w swoich *Wykładach poetyki*: „wykrzyknienie – wyraża ono ból albo oburzenie czyjes czy wzruszenie”<sup>94</sup>. W tym przypadku służy ona wydobyciu znaczenia słów *nahm sie* („wziął ją”). Oprócz tego podkreślone zostało słowo *Jünger* („uczeń”) poprzez zmianę harmoniczną; pojawia się tutaj akord A-dur<sup>7</sup> oparty na septymie, tworzący dysonujące współbrzmienie przykuwające uwagę słuchacza. W ten sposób kompozytor zaznacza, iż nikt inny oprócz owego ucznia nie byłby na tym miejscu właściwy.

Melodia tego odcinka odznacza się pewną delikatnością. Sekundowa zmiana *cis*<sup>1</sup> *d*<sup>1</sup> doskonale uwypukla „kurczliwość”, zamieranie narracji, które w zestawieniu z tekstem *Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich* („A od oney godziny wziął ją (on) uczeń do siebie”) oraz wieńczącą kadencją może odzwierciedlać wypełnienie woli, jaką miał Chrystus względem swoich najbliższych. Wymieniona kadencja przebiega następująco: G-dur (subdominanta), A-dur<sup>7</sup> A<sub>4</sub><sup>65</sup> (dominanta) i D-dur (tonika), przy czym określenia znajdujące się w nawiasach – stosowane dla lepszego zrozumienia zasad harmonii – nie były postrzegane przez Bacha tak, jak się je dzisiaj interpretuje<sup>95</sup>, ale są wynikiem późniejszych prac nad teorią muzyki<sup>96</sup>.

<sup>94</sup> M.K. Sarbiewski, *De figuris sententiarum (O figurach myśli)*, [w:] tenże, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, tłum. i red. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 234. Autor wskazuje aż siedem przypadków zastosowania tej figury. Może służyć do okazywania wstępu i nienawiści, wyrażać podziw, pochwałę, przekleństwo, wzruszenie i smutek, a także radość, tęsknotę czy strach; por. tamże, s. 234–235.

<sup>95</sup> Bach w swoim traktacie do nauki *basso continuo* nie wspomina o triadzie muzycznej, ani nie wprowadza takich terminów jak: tonika, subdominanta czy dominanta. Dla niego podstawę przebiegu harmonicznego stanowił odpowiednio prowadzony głos basowy. W związku z tym od jego kształtu uzależniony był układ pozostałych głosów, a więc i ich wydźwięk retoryczny. Chciałbym jeszcze zacytować słowa Bacha, który tak charakteryzuje istotę *basso continuo*: „Bas cyfrowany jest całym fundamentem muzyki, wykonuje

Drugie wejście Ewangelisty przedstawia opis śmierci Chrystusa, który jest zasadniczym tematem recytatywu nr 57 (poprzedni odcinek dotyczył tzw. *Testamentu z krzyża*). Narrator wypowiada słowa: *Darnach, als Jesus wußte, daß schon alles vollbracht war, daß die Schrift erfüllet würde, spricht er* („Potym wiedząc Jezus iż się już wszystko wykonało, aby się wypełniło pismo, rzekł”).

Zastosowane przez Bacha zatrzymania narracji w postaci figury *suspiratio* są zgodne z przecinkami, pojawiającymi się w miejscach gramatycznie uzasadnionych oraz dostosowanych do intonacji słów.

Większość komentarzy egzegetycznych interpretuje ten fragment jako wyraz pełnej wiary i świadomości Chrystusa w ostatniej godzinie życia<sup>97</sup>. Pomimo tego, iż znajduje się na krzyżu, to jednak całkowicie panuje nad sytuacją<sup>98</sup>.

Zazwyczaj wszystkie próby opracowania tego fragmentu zatrzymują się nad tekstem: „rzekł: Pragnę”, natomiast pomijają analizę wcześniejszej części tego zdania, czyli „aby się wypełniło pismo”. Interpretację tę jednak znajdujemy w komentarzu do Ewangelii według św. Jana św. Tomasza z Akwinu. Jego zdaniem, Chrystus wypowiedział te słowa z własnej woli, a nie tylko dlatego, że były one zapowiedziane w Starym Testamencie. Dlatego też słowa Starego Testamentu należy traktować jedynie jako proroctwo tego, co Chrystus później aktem własnej woli dokonał. Z tego względu twierdzenie, że Nowy Testament jest tylko wypełnieniem Starego, stanowi znaczne uproszczenie, ponieważ sprowadza Jezusa wyłącznie do roli „realizatora” wcześniejszych zapowiedzi i pomija udział Jego wolnej woli<sup>99</sup>.

Zdaniem tego samego autora, słowo „Pragnę” wskazuje na prawdziwość fizycznej męki Chrystusa, a nie na jakąś imaginację<sup>100</sup> (jak postrzegali to np. gnostycy). Św. Tomasz tłumaczy to słowo gorącym pragnieniem zbawienia rodzaju ludzkiego. Jezus chce, „by wszyscy ludzie zostali zbawieni i doszli do poznania prawdy” (1 Tm 2,4).

---

się go obiema rękami w taki sposób, że lewa gra zapisane nuty, podczas gdy prawa dodaje konsonanse lub dysonanse, co w rezultacie daje zgodną harmonię. [...] Jedyńm celem i zamierzeniem *basso continuo*, tak jak w przypadku każdej muzyki, powinna być chwała Boga i przyjemne odczuwanie. Tam gdzie to założenie nie jest przestrzegane, nie może być prawdziwej muzyki, tylko piekielne skrzywienie i wrzask”. Cyt. za: Ph. Spitta, *Johann Sebastian Bach*, t. III, tłum. C. Bell, J.A. Fuller-Maitland, New York 1951, s. 318.

<sup>96</sup> Por. A. Jarzębska, *Rameau Jean-Philippe*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. VIII, Kraków 2004, s. 302.

<sup>97</sup> Por. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu...*, dz. cyt., s. 283.

<sup>98</sup> Por. *Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego...*, dz. cyt., s. 1358.

<sup>99</sup> Por. Tomasz z Akwinu, *Komentarz do Ewangelii Jana*, dz. cyt., s. 1120.

<sup>100</sup> Por. tamże.

Warto przypomnieć, że kiedy św. Jan pisał swoją Ewangelię (ok. 100 r.), na myśl teologiczną i filozoficzną silnie oddziaływał gnostycyzm. Zwolennicy tego kierunku religijno-filozoficznego głosili, „że duch jest absolutnie dobry, a materia całkowicie zła”<sup>101</sup>. Dlatego twierdzili, że Bóg nie może naprawdę cierpieć fizycznie. Zatem ich zdaniem Jezus przeszedł przez całe doświadczenie krzyża bez odczuwania prawdziwego bólu. Stąd też Jan kładzie duży nacisk na fakt, że Jezus nie tylko odczuwał wielkie cierpienie podczas ukrzyżowania, ale także – zwykłe ludzkie pragnienie<sup>102</sup>.

Podobnie wyznawcy doketyzmu głosili, że „Ciało Syna Bożego” mogło być „jedynie pozorne, nie rzeczywiste albo przynajmniej niektóre ziemskie czyny Jezusa, także Jego śmierć na krzyżu, nie mogą mieć jakiegokolwiek znaczenia zbawczego”<sup>103</sup>. Tylko u św. Jana Jezus życzy sobie coś do picia. W ten sposób Ewangelista podkreśla człowieczeństwo Chrystusa. Również zaznaczenie momentu skłonienia głowy po wypiciu wskazuje na silne oddziaływanie tendencji antydoketystycznych<sup>104</sup>.

Chciałbym jeszcze zwrócić uwagę, że pragnienie jest elementem człowieczeństwa, z tego względu doświadczenie Chrystusa i słowo „Pragnę” oraz śmierć po podaniu Mu gąbki nasączonej octem, są w pewnym sensie wyrazem Jego zjednoczenia z rodzajem ludzkim<sup>105</sup>.

Luter podkreślił grozę w momencie śmierci, przywołując nadzwyczajne zjawiska towarzyszące śmierci Jezusa: „stała się wielka ciemność, od szóstej do dziewiątej, Mt 27,45; Mk 15,33; Łk 23,44n”<sup>106</sup>. Analizując ten fragment pod względem muzycznym (takty 3–6), łatwo zauważyć, że melodia partii Ewangelisty podąża ściśle za intonacją słów, stając się czymś pierwotnym w stosunku do użytych figur retoryczno-muzycznych. W takcie trzecim kompozytor przedstawił treść o spokojnym charakterze, tj. *Darnach, als Jesus* („Potym [...] Jezus”), używając tylko jednej funkcji harmoniczej (D-dur

<sup>101</sup> W. Barclay, *Ewangelia według św. Jana*, t. II, tłum. G. Bednarczyk, Warszawa 1987, s. 343.

<sup>102</sup> Por. tamże, s. 343–344. Można w Ewangeliі zauważyć wiele elementów charakterystycznych dla gnostycyzmu, np. przeciwstawianie tego, co „w górze” temu, co „na dole”, a także podkreślanie różnic pomiędzy „niebem” a „ziemią”. Jezus jest widziany, jako ten, który „zstąpił z nieba” i „powraca do Ojca”. Por. A. Paciorek, *Ewangelia według św. Jana*, dz. cyt., s. 25.

<sup>103</sup> A. Paciorek, *Ewangelia według św. Jana*, dz. cyt., s. 24–25.

<sup>104</sup> Por. U. Schnelle, *Das Evangelium nach Johannes*, dz. cyt., s. 290.

<sup>105</sup> Por. *Pragnienie*, [w:] L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman III, *Słownik symboliki biblijnej*, dz. cyt., s. 773.

<sup>106</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., t. III, szp. 946.

z prymą w basie). Uzyskał w ten sposób niejako spowolnienie akcji. Jest to typowy przykład opracowania odcinków o obiektywnej treści, niewymagających stosowania jakichś nadzwyczajnych zabiegów retorycznych. Zmianę nastroju dostrzegamy w następnym taktie na słowie *wußte* („wiedząc”), gdzie kompozytor, podnosząc chromatycznie dźwięk podstawy harmoniczej o półton (na *dis*), tworzy współbrzmienie H-dur, powodując w ten sposób wzrost napięcia emocjonalnego, które będzie się utrzymywało jeszcze na następnej nucie basowej, także podwyższonej o półton – dźwięk *e*.

Przyjrzyjmy się teraz partii Ewangelisty. Słowo *darnach* („potym”) przedstawione zostało w postaci skoku kwarty, co stanowi pewnego rodzaju „zawołanie”, po którym następuje moment oddechu, wyrażony przez *suspiratio*. Tekst *wußte, daß schon* („wiedząc [...] iż [...] iuż”) kompozytor przedstawił za pomocą figury przypominającej *repetitio* (takt 4). Powstaje ona tutaj przez szybkie, czterokrotne powtarzanie tych samych dźwięków, dając wyobrażenie pewnej perspektywy, jaka staje przed oczyma Chrystusa – związanej z realizowaniem się „tu i teraz” zapowiedzi z Pisma Świętego. Zaraz potem następuje wzrost napięcia emocjonalnego za sprawą skoku o septymę małą w górę (*saltus duriusculus*) – w celu zaakcentowania słowa *alles* („wszystko” – takt 4) – oraz figurą *pathopoeia* w głosie basowym (takty 3, 4). Figurę tę charakteryzuje pochod chromatyczny (w tym przypadku dźwięki: *d dis e*), wzbudzający patetyczne uczucia.

We wspomnianym już w taktie 4 skoku septymy na słowie *alles* występuje po raz drugi w tym recytatywie dźwięk *a*<sup>1</sup> (o opisanej już wcześniej charakterystyce), służący zaznaczeniu słowa „wszystko”. W ten sposób Bach podkreślił, że absolutnie nic już nie pozostało do zrobienia; Chrystus kończy swoją misję, wywiązując się całkowicie ze swojego posłannictwa. Zostanie to ostatecznie przypieczętowane w ostatnich słowach na zakończenie recytatywu.

W dalszej wypowiedzi Ewangelisty (takt 5 z przedtaktem) przeważa opadający kierunek linii melodycznej i jednostajny ruch ósemkowy, co obrazuje nie tylko stopniową utratę sił i agonię Jezusa, ale także realizowanie się zapowiedzi: *daß die Schrift erfüllet würde* („aby się wypełniło pismo”). Melodia rozpoczyna się tutaj stosunkowo wysoko od dźwięku *e*<sup>1</sup>, po czym opada powoli o oktawę, parafrazując w ten sposób spełnianie się przepowiedni, mających swój początek w niebie, a urzeczywistniających się na ziemi.

Ostatnie słowa narratora w tym fragmencie: *spricht er* („rzekł”) burzą opisywany do tej pory spokój, wytrącając słuchacza z pewnego zamyślenia za sprawą skoku oktawowego, tj. figury *antitheton* charakteryzującej się zmianą rejestru. Zapowiada ona niezwykle ważną wypowiedź Chrystusa: *Mich dürstet!* („Pragnę” – takt 6).

Słowa *Mich dürstet!* można rozumieć nie tylko w odniesieniu do fizycznego<sup>107</sup>, ale również wewnętrznego pragnienia, aby wypełnić misję powierzoną przez Ojca, a zatem wypełnić Pismo (por. Ps 69,22 oraz Ps 22,16), zostało to podkreślone przez czynnik harmoniczny, posiadający wymiar retoryczny. Otóż kompozytor użył w tym miejscu akordu Fis-dur poprzedzonego akordem e-moll, dzięki czemu uzyskał nastrój niezwykle powagi. Taka zmiana harmoniczna jest całkowicie nieoczekiwana, a sama tonacja Fis-dur znajduje bardzo rzadkie zastosowanie w utworach z epoki baroku. Należy ją zatem łączyć z funkcją retoryczną zmierzającą do głębszego wydobycia doniosłości treści.

Linia melodyczna na słowie „Pragnę” posiada bardzo prostą strukturę. Zbudowana jest zaledwie z trzech nut, z których ostatnia schodzi o kwintę w dół, obrazując stopniowe opadanie z sił Jezusa, spowodowane wycieńczeniem.

Kolejne wejście Ewangelisty (takty 6–11) ze słowami: *Da stund ein Gefäße voll Essigs. Sie fülleten aber einen Schwamm mit Essig und legten ihn um einen Isopen, und hielten es ihm dar zum Munde* („A było (tam) naczynie postawione octu pełne. Tedy oni napełniwszy gębkę octem, a obłożywszy hysopem, podali do ust iego”) pokrywa się pod względem ukształtowania narracji muzycznej z interpunkcją samego tekstu.

Pierwsza część wersu: „A było (tam) naczynie postawione octu pełne” została ciekawie zinterpretowana przez św. Tomasza z Akwinu. Jego zdaniem, naczynie obrazuje „synagogę żydowską, gdzie wino patriarchów i proroków zepsuło się, stając się octem, czyli złością i okrucieństwem kapłanów”<sup>108</sup>.

Niektórzy egzegeci interpretują ten fragment jako odniesienie do słów: „Czyż nie mam pić kielicha, który mi podał Ojciec” (J 18,11)<sup>109</sup>, inni zaś w analizach przywołują Ps 69 [68],22: „Owszem miasto pokarmu podali mi żółć: a w pragnieniu moim napiłem się octem”<sup>110</sup>. W tym kontekście czyn ten rozumiany jest jako akt wrogości. Podobnie pojmował go Luter, a w konsekwencji i Bach.

Ciekawą interpretację symboliki hizopu, służącego do podania Chrystusowi gąbki nasączonej octem, dostrzegł teolog protestancki William Barclay. W komentarzu do Ewangelii według św. Jana przywołuje on czas pierwszej

<sup>107</sup> Wskazują na to słowa Ps 69 [68],22: „Owszem miasto pokarmu podali mi żółć: a w pragnieniu moim napiłem się octem” oraz Ps 22[21],16: „Wyschła iako skorupa moc moia, a język mój przysechł do podniebienia mego: nawet w prochu śmierci położyłem się”. Biblia Gdańska (1726), s. 657, 628.

<sup>108</sup> Tomasz z Akwinu, *Komentarz do Ewangelii Jana*, dz. cyt., s. 1121.

<sup>109</sup> Por. *Katolicki komentarz biblijny*, red. W. Chrostowski, Warszawa 2001, s. 1171.

<sup>110</sup> Biblia Gdańska (1726), s. 657.

Paschy, kiedy w nocy anioł śmierci zabijał każdego pierworodnego w Egipcie. Izraelici mieli zabić baranka i jego krwią smarować odrzwia, tak aby nieszczęście ominęło ich domy. Dokładne wskazówki brzmiały następująco: „Weźmiecie też snopek hyssopu, i omoczyćcie we krwi, która (będzie) w miednicy, a pokropicie odrzwi, i oba podwoje oną krwią, która będzie w miednicy; a z was nie wynidzie żaden z drzwi domu swego, aż do poranku” (Wj 12,22)<sup>111</sup>. Podobnie jak krew baranka paschalnego uchroniła Izraelitów od śmierci, tak krew Jezusa wybawiła świat od grzechu. W tej perspektywie wzmianka o hizopie w Janowej relacji pasyjnej kieruje myśl na zbawiającą krew baranka. Jezus jest zatem Bożym Barankiem, którego śmierć wybawiła ludzkość od grzechu<sup>112</sup>.

Dla św. Tomasza z Akwinu hizop oznaczał pokorę Chrystusa. W roślinie tej dostrzegał pierwiastek oczyszczający, zgodnie z Ps 51 [50],9: „Pokrop mnie Panie hizopem, a stanę się czysty”<sup>113</sup>.

Przyjrzyjmy się teraz przeniesieniu tych treści na język muzyczny Bacha. Cechą szczególną tego fragmentu jest *pathopoeia* w głosie basowym (takty 6–9). Figura ta, definiowana jako następstwo chromatyczne linii melodycznej, pojawia się w analizowanym recytatywie już po raz drugi, ale w tym przypadku posiada kierunek zstępujący, kojarzący się z cierpieniem. Natomiast *pathopoeia* z taktów 3 i 4 ma kształt wznoszący i w związku z tym wywołuje nastrój patetyczny.

Inne ciekawe opracowanie retoryczne dotyczy słowa *Essigs* („octu”) w takcie 7. Bach zastosował do jego przedstawienia *saltus duriusculus*, a więc nieprzyjemny skok na dźwiękach *cis<sup>1</sup> dis<sup>1</sup>*, wzmocniony użyciem trytonu (oktawa + tryton) w głosach skrajnych (*A dis<sup>1</sup>*), który – jak już wspominałem – określano jako *diabolus in musica*, czyli niedozwolony interwał, kojarzony z pejoratywnymi odczuciami. W ten sposób Bach zilustrował pojawienie się w miejscu śmierci Chrystusa naczynia wypełnionego kwaśnym napojem. Jest to również pewne nawiązanie do Ps 69 [68],22, w którym czytamy: „w pragnieniu moim napoili mię octem”<sup>114</sup>.

Z podobnym wykorzystaniem środków retorycznych spotykamy się na przełomie taktów 8 i 9, gdzie pojawia się ponownie w wypowiedzi Ewangelisty wyrażenie ze słowem „ocet”: *mit Essig*. Zostało ono zobrazowane także

<sup>111</sup> Tamże, s. 75.

<sup>112</sup> Por. W. Barclay, *Ewangelia według św. Jana*, dz. cyt., s. 345–346.

<sup>113</sup> Por. Tomasz z Akwinu, *Komentarz do Ewangelii Jana*, dz. cyt., s. 1121. W cytowanej najczęściej przeze mnie Biblii Gdańskiej (1726), s. 647, tekst ten brzmi: „Oczyść mię Isopem, a oczyszcion będę”.

<sup>114</sup> Biblia Gdańska (1726), s. 657.

przez *saltus duriusculus*, lecz tym razem w postaci współbrzmienia septymy małej (*e d<sup>1</sup>*), równie dobitnie oddającej nie tylko cierpki smak octu, ale i tragizm sytuacji. Dodatkowo można zauważyć, że w tym miejscu, podobnie jak w takcie 7, w głosach skrajnych pojawia się tryton.

Na słowach *legten ihn* („obłożywszy” – takt 9) występuje zabieg retoryczny w postaci figury *extensio*, polegającej na wielokrotnym powtarzaniu dysonansu utworzonego najczęściej między głosem solowym a partią *basso continuo*. W tym przypadku jest to po raz kolejny współbrzmienie trytonu.

W takcie 10 występuje muzyczne opracowanie słowa *Isopen* („hysopem”). Bach posłużył się tutaj – po raz drugi w tym recytatywie – rzadkim akordem Fis-dur, który przykuwa uwagę słuchacza. Można by wysnuć hipotezę, że oba miejsca z tym współbrzmieniem odwołują się do starotestamentalnych procytów o męce i śmierci Mesjasza: takt 6 do Ps 22[21]16: „Wyschła iako skorpupa moc moja, a język mój przysechł do podniebienia mego: nawet w prochu śmierci położyłeś mnie” i cytowanych już Ps 69[68],22 oraz w takcie 10 do Wj 12,22–23.

Tekst: *und hielten es ihm dar zum Munde* („podali do ust iego” – takty 10, 11) został zaopatrzony w falującą linię melodyczną o charakterze wznoszącym z dwoma skokami o sekstę w górę (*a fis<sup>1</sup>* i *h g<sup>1</sup>*) – *exclamatio*. Taki jej kształt powoduje wzrost napięcia, podkreślony dodatkowo figurą *anabasis* w partii *basso continuo*. Zasadniczą cechą tej figury jest wspinająca się melodia, ilustrująca treści związane ze wznoszeniem się, wstępowaniem. W tym przypadku odnosi się do sceny, w której żołnierze podają Jezusowi na hizopie gąbkę nasączoną octem.

To skumulowane napięcie zostaje zerwane przez *suspiratio* w postaci krótkiej pauzy, symbolizującej zamilknięcie. Poprzedza ona słowa *zum Munde* („do ust”), wyrażające poprzez swoją melodykę pewną rezygnację. Całą wypowiedź Ewangelisty zwieńcza zwrot kadencyjny w takcie 11, pełniący funkcję jakby kropki w zdaniu.

Następnie rozpoczyna się ostatnie wystąpienie narratora (takty 11–13): *Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er* („A gdy Jezus skosztował octu, rzekł”). W tym fragmencie na szczególne podkreślenie zasługuje brak charakterystycznych pauz *suspiratio*, nawet w miejscach występowania przecinka w tekście. Zapewne Bachowi zależało tutaj, bardziej niż gdzie indziej, na szybkim prowadzeniu akcji, zmierzającym do finału, czyli ostatnich słów wypowiedzianych przez Jezusa.

W takcie 12 po raz kolejny wyeksponowane zostało słowo *Essig* („ocet”) za pomocą figury *saltus duriusculus* w partii *basso continuo* (*H eis* – tryton) oraz współbrzmienia septymy zmniejszonej *eis d<sup>1</sup>* w pozycji wertykalnej.

W tym samym takcie warto także zwrócić uwagę na niespokojną linię melodyczną Ewangelisty, przypominającą swym falującym kształtem figurę *circulatio*, nadającą całej kwestii ruchliwości i spiętrzenia. Słowa: *sprach er* („rzekł” – takt 13), poprzedzone skokiem seksty malej, posiadają już nowy wydźwięk retoryczny, który nawiązuje melodycznie do mającej się pojawić figury *catabasis*, ilustrującej muzycznie ostatnie słowa Chrystusa: *Es ist vollbracht* („Wykonało się”).

Wypowiedź Jezusa – jak już zostało to podkreślone – wymaga głębszej analizy. W teologii protestanckiej uznaje się, że Jezus wypełnił wszystko, co było przepowiedziane, ludziom pozostawił tylko wiarę, której naturalną konsekwencją są uczynki i zbawienie. Luter w swojej nauce głosił, że usprawiedliwienie grzesznika dokonuje się jedynie przez samą wiarę, pojmowaną jako zaufanie Chrystusowi<sup>115</sup>. Dlatego ostatnie słowa Chrystusa widziane są jako ostateczne zamknięcie wielkiej misji, której rezultatem jest zbawienie tylko przez wiarę (por. Rz 1–8).

Sens cierpienia Jezusa podkreślił po latach Karl Barth, który w nauce o usprawiedliwieniu głosił, że uwolnienie grzesznika od winy dokonuje się dlatego, że zamiast niego na sądzie stanął Chrystus<sup>116</sup>.

Należy zwrócić uwagę, że słowa *Es ist vollbracht* („Wykonało się”) występują tylko w relacji Jana. Ewangelie synoptyczne mówią jedynie o tym, że Jezus umarł, wydając donośny okrzyk (por. Mt 27,50, Mk 15,37, Łk 23,46), natomiast w relacji Jana nie ma wzmianki o okrzyku Chrystusa. Wyjaśnieniem tej różnicy jest fakt, że wielki okrzyk i słowa „Wykonało się” stanowią w języku greckim jeden wyraz *τετέλεσται*<sup>117</sup>. Określenie to znajdowało zastosowanie w różnych sytuacjach. Mogli je wypowiadać np. artyści po ukończeniu jakiegoś ważnego dzieła czy kupcy dokonujący udanej transakcji. Dlatego w tym kontekście ostatnie słowa Jezusa na krzyżu można rozumieć jako: „alles” *ist vollbracht* („«wszystko» się wykonało”). „Wykonało się” oznacza więc nie tylko zakończenie ziemskiego życia Jezusa, ale i całej Jego misji<sup>118</sup>.

<sup>115</sup> Por. W. Łydka, *Ewangelicy*, [w:] *Słownik Teologiczny*, red. A. Zuberbier, Katowice 1998, s. 171.

<sup>116</sup> Por. W. Dymny, *Barth Karl*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. II, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1995, szp. 72.

<sup>117</sup> Por. *Grecko-polski Nowy Testament. Wydanie interlinearne z kodami gramatycznymi*, tłum. R. Popowski, M. Wojciechowski, Warszawa 1995, s. 493.

<sup>118</sup> Por. A. Paciorek, *Ewangelia według św. Jana*, dz. cyt., s. 16. Por. także: M. Skrukwa, „*Passio Christi*” w muzyce. Relacja słowo-dźwięk na przykładzie polskiej XVIII-wiecznej twórczości pasyjnej, [w:] *Via pulchritudinis. Wątki biblijne w literaturze i kulturze polskiej*, red. A. Gorzkowski, Ł. Kamykowski, K. Panuś, Kraków 2010, s. 226.

W niektórych niemieckojęzycznych komentarzach można przeczytać, że słowo „τετέλεσται – kiedyś [...] było formułą zakończeniową misterium. Z czasem zyskało znaczenie historyczne i jest kojarzone z chrześcijańską misją Chrystusa”<sup>119</sup>. W innym komentarzu spotkamy myśl świadczącą o tym, że ostatnie słowo Jezusa na krzyżu było „bardzo znaczące dla teologii Janowej”<sup>120</sup> i posiada „charakter testamentowy”<sup>121</sup>. Luter przedstawia to w następujących słowach: „Wszystko jest wypełnione i skończone, i nikt nie może spierać się z tym, jakoby coś jeszcze pozostało do wypełnienia i skończenia”<sup>122</sup>. Jezus zatem nie powiedział „Wykonało się” ze zmęczenia i poczucia poniesionej porażki, ale z powodu zwycięstwa. I chociaż wydaje się być „złamany”, to wie, że odnosi zwycięstwo, wypełniając wolę Ojca (por. J 8,29; 14,31; 16,32; 17,4).

Widzimy tutaj także pewne nawiązanie do wstępu Ewangelii według św. Jana. Zdanie: „Na początku było Słowo, [które] ciałem się stało, i mieszkało między nami” (J 1,14)<sup>123</sup> wyraża przede wszystkim przedwieczną egzystencję Syna Bożego, który w zamyśle (Mądrości)<sup>124</sup> Boga ma przyjść na ziemię, aby zbawić świat<sup>125</sup>. W *Komentarzu do Ewangelii Jana* Eriugena<sup>126</sup> wyjaśnia, jak należy rozumieć zstąpienie Chrystusa na świat oraz Jego wstąpienie do Ojca (por. J 16,28): „Jego [...] wyjściem od Ojca jest przyjęcie ludzkiej natury (*inhumanatio*), a Jego powrotem do Ojca przebóstwienie oraz podniesienie do wyżyn boskości człowieka, którego przyjął”<sup>127</sup>. W tym sensie ostatnią wypowiedź Chrystusa można rozumieć jako swego rodzaju kłamrę zamykającą Jego posłannictwo.

Św. Tomasz z Akwinu w komentarzu do Ewangelii Janowej dokonuje wykładni słów Chrystusa „Wykonało się” na trzy sposoby. Pierwszy dotyczy przekroczenia przez Niego granicy między życiem a śmiercią. W tym momencie

<sup>119</sup> Ch.K. Barrett, *Das Evangelium nach Johannes*, Göttingen 1990, s. 532.

<sup>120</sup> U. Schnelle, *Das Evangelium nach Johannes*, dz. cyt., s. 291.

<sup>121</sup> Tamże.

<sup>122</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., t. III, szp. 947.

<sup>123</sup> Biblia Gdańska (1726), s. 114.

<sup>124</sup> Według Orygenesza „początkiem” można nazwać Mądrość współlistniejącą ze Słowem, które ją głosi. Por. Orygenes, *Komentarz do Ewangelii św. Jana*, tłum. S. Kalinkowski, cz. I, Warszawa 1981, s. 98.

<sup>125</sup> Por. tamże, s. 66–99.

<sup>126</sup> „Egzegeza Eriugeny jest w sposób fundamentalny chrystocentryczna. [...] Postać Chrystusa jest niejako «zwornikiem», «miejszem» wszystkich porządków rzeczywistości, i to zarówno rzeczywistości materialnej, jak i duchowej”. A. Kijewska, *Wstęp [w:] Jan Szkot Eriugena, Komentarz do Ewangelii Jana*, tłum. A. Kijewska, Kęty 2000, s. 36.

<sup>127</sup> Tamże, s. 100.

otworzył dla człowieka nową perspektywę eschatologiczną: „Przystało, żeby przez mękę wykonało się to, że był sprawcą ich zbawienia i doprowadził ich do chwały”<sup>128</sup> (por. Hbr 2,10). W drugim znaczeniu Akwinata podkreśla ofiarę Chrystusa, w którą wpisane było Jego cierpienie na Golgocie: „Jedną bowiem ofiarą wykonał na wieki to, że są uświęceni”<sup>129</sup> (por. Hbr 10,14). Echo tych słów znajdujemy u Lutra: „Wszystko jest wypełnione i skończone”<sup>130</sup>. W trzeciej wykładni Tomasz nawiązuje do wypełnienia się zapowiedzi ze Starego Testamentu: „Wykonało się wszystko, co napisali prorocy o Synu Człowieczym”<sup>131</sup> (por. Łk 18,31).

Spośród przytoczonych powyżej fragmentów egzegetycznych znaczna część pochodzi z *Komentarza do Ewangelii Jana* św. Tomasza z Akwinu. Autor ten pozostaje autorytetem nie tylko dla katolików, ale i protestantów<sup>132</sup>. Dzieło to jest praktycznie jednym z niewielu tego rodzaju, które zostało ukończone i przetrwało do dnia dzisiejszego. Z tego względu stanowi ono ważne źródło tak pod względem teologicznym, jak i formalnym. Egzegezy innych autorów, m.in. Eriugeny czy Orygenesesa, zachowały się tylko we fragmentach.

Luter zapewne znał dzieła tych myślicieli, silnie oddziałujące na naukowy rozwój ówczesnej Europy. Ponadto wybrane przeze mnie komentarze do czwartej Ewangelii nie wykazują znaczących różnic doktrynalnych w ujęciu tak Eriugeny, Orygenesesa, czy św. Tomasza, jak i Lutra, dlatego zdecydowałem się zamieścić w mojej książce słowa tych autorów.

Patrząc na całość relacji Janowej, dostrzec można, że jej *continuum* przebiega w taki sposób, iż kolejne etapy: życie, działanie, cierpienie i umieranie Chrystusa ukazane zostały w optyce Królestwa Bożego, „które przyszło na ziemię, aby człowiek mógł dzięki kenozie Syna «wrócić do domu Ojca»”<sup>133</sup>. Dlatego w teologii św. Jana zawieszenie na krzyżu jest już chwalebny wywyższeniem Chrystusa<sup>134</sup>.

<sup>128</sup> Tomasz z Akwinu, *Komentarz do Ewangelii Jana*, dz. cyt., s.1121.

<sup>129</sup> Tamże.

<sup>130</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., t. III, szp. 947.

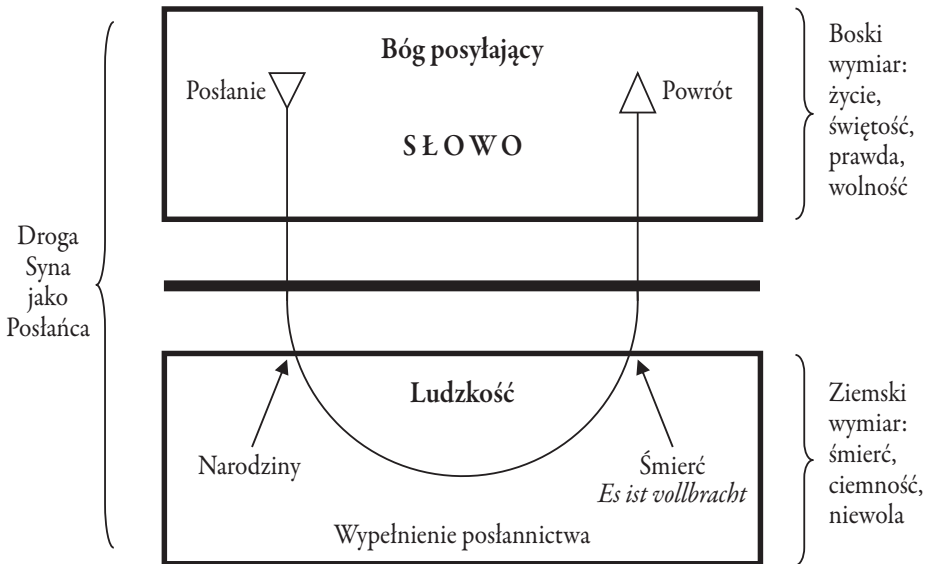
<sup>131</sup> Tomasz z Akwinu, *Komentarz do Ewangelii Jana*, dz. cyt., s. 1121. Por. M. Skrukwa, „*Passio Christi*” w muzyce..., dz. cyt., s. 226.

<sup>132</sup> Teologię św. Tomasza zaliczyć należy do „klasycznej” tradycji zarówno w nauczaniu przez stronę katolicką, jak i ewangelicką. Por. O.H. Pesch, *Zrozumieć Lutra*, tłum. A. Marniok, K. Kowalik, Poznań 2008, s. 33.

<sup>133</sup> P. Janowski, *Kenoza...*, dz. cyt., szp. 1348.

<sup>134</sup> Por. *Ukrzyżowanie*, [w:] X. León-Dufour, *Słownik Nowego Testamentu*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1981, s. 647. Pod względem strukturalizacji Ewangelii według św. Jana również można ująć w klasyczne ramy retoryczne, których podział wyglądałby

## Ryc. 2. Teologiczna koncepcja Ewangelii według św. Jana



Źródło: opracowanie własne na podstawie: P. Kreyssig, *Die Passion Jesu aus der Sicht des Evangelisten Johannes*, [w:] *Johann Sebastian Bach „Johannes-Passion” BWV 245. Vorträge Meisterkurses 1986 und der Sommerakademie J.S. Bach 1990*, red. U. Prinz, Kassel 1993, s. 93.

Charakterystyczną cechą teologii św. Jana jest akcentowanie praegzystencji Syna. Świadczą o tym nie tylko słowa prologu Ewangelii<sup>135</sup>, ale i ich rozwinięcie w myśli św. Pawła: „«Pierwszy człowiek Adam stał się żywą istotą», a ostatni Adam tym, który daje nowe życie duchowe”<sup>136</sup> (1 Kor 15,45).

Do przedstawienia ostatnich słów Jezusa, będących poniekąd jądrem całej relacji pasyjnej, Bach wykorzystał typowy zasób środków retorycznych, jaki umożliwiła mu – dość ograniczona pod tym względem – forma *recitativo secco*. Warto dodać, że w jego *Pasji według św. Mateusza* recytatywy posiadają

następująco: *exordium* (wstęp) rozdz. 1; *narratio* (przedstawienie faktów dotyczących postaci Jezusa) rozdz. 2–12; *expositio* (szczegółowe objaśnienia znaczenia przedstawionych faktów) rozdz. 13–17; *probatio* (przedstawienie ostatecznego dowodu na rzecz roszczeń Jezusa wysuwanych przez Niego samego i Jego dotyczących) rozdz. 18–20; *demonstratio* (ilustracja znaczenia tych roszczeń dla uczniów lub wierzącej wspólnoty) rozdz. 21. Natomiast samo zakończenie zamyka całą relację niczym klasyczne *conclusio* (zakończenie). Por. T. Okure, *Ewangelia według św. Jana...*, dz. cyt., s. 4.

<sup>135</sup> Por. A Dürr, *Der Passionsbericht des Johannes in Bachs Deutung – aus der Sicht des Musikwissenschaftlers*, [w:] *Johann Sebastian Bach „Johannes-Passion” BWV 245. Vorträge Meisterkurses 1986 und der Sommerakademie J.S. Bach 1990*, red. U. Prinz, Kassel 1993, s. 177.

<sup>136</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu...*, dz. cyt., s. 416.

już nieco inną formę, tzw. *recitativo accompagnato*, w której zastosował bogatsze instrumentarium, mogące pełnić funkcje retoryczne (np. ilustrujące). Umożliwiło mu to wydobycie dodatkowych szczegółów z ewangelicznego opisu Męki Pańskiej, który posiada tu zdecydowanie bardziej poetycki charakter, a jego akcja nie podlega tak szybkiemu rozwojowi i udramatyzowaniu.

W recytatywie nr 57 z *Pasji według św. Jana* muzyczne odbicie słów *Es ist vollbracht* (takty 13 i 14) zostało przedstawione przy pomocy figury *catabasis*, której charakterystyczną cechą jest opadająca linia melodyczna, nadająca się najlepiej do wyrażania takich emocji jak: umieranie, zejście do piekła czy śmierć. Dodajmy, że nastrój wielkiego cierpienia został tutaj podkreślony przez użycie jeszcze jednej figury – *accentus* (w postaci *appoggiatury*), wyjątkowo dobrze oddającej afekt smutku. Jako pewien rodzaj oparcia dźwiękowego, nacisku na sylabie czy słowie, któremu jest przypisana, niemal zmusza słuchacza do chwilowego zwrócenia uwagi na pojawiający się sens słowa<sup>137</sup>. W tym konkretnym miejscu ma to zastosowanie na drugiej sylabie słowa *vollbracht* (takt 14). Cały motyw *Es ist vollbracht* zamyka się w obrębie interwału seksty małej, który w języku retoryczno-muzycznym także wyraża smutek, przygnębienie<sup>138</sup>.

Samo zakończenie głosu solowego jest również interesujące ze względu na wykorzystanie figury *suspiratio*, oznaczającej zamilknięcie, niespodziewane przerwanie wypowiedzi – pustkę. Ostatni zwrot należy do głosu basowego, który pełniąc jak zazwyczaj funkcję kadencyjną, posiada cechy figury *catabasis* – opadający kierunek linii melodycznej, rozpoczynający się od słów Ewangelisty: *sprach er* („rzekł”). Sama melodyka ostatniej wypowiedzi Chrystusa jest rzadko spotykana w innych miejscach i odpowiada typowi *arioso*<sup>139</sup>. Przez ten zabieg Bach podkreślił refleksyjną nastrojowość chwili, w której Jezus żegna się ze światem, zatrzymując tym samym narrację dramatycznie przebiegającego dotąd recytatywu.

<sup>137</sup> Zdaniem Matthesona figurę tę należy wykonywać bardzo płynnie, tak aby dźwięk *appoggiatury* i podstawowy łączyły się ściśle się ze sobą. W traktacie hamburskiego teoretyka i kompozytora figura ta, mająca zastosowanie również w recytatywach, nazywana jest *Stufen-Accente*, ponieważ opiera się na sekundowych przejściach. Możemy w tym samym źródle spotkać także jej niemiecką nazwę *Vorschlag* lub francuską *le port de voix*. Por. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, dz. cyt., s. 112.

<sup>138</sup> Kiedy porównuje się opracowanie muzyczne wypowiedzi *Es ist vollbracht* w *Pasjach według św. Jana*: J.S. Bacha, G.Ph. Telemanna oraz C.Ph.E. Bacha, jeszcze bardziej widoczny staje się kunszt kompozytorski lipskiego kantora. Por. G.Ph. Telemann, *Johannespassion 1745, Musikalische Werke*, t. XXIX, Bärenreiter, Kassel 1996, s. 184. Por. także: C.Ph.E. Bach, *Passion according to St. John (1772)*, Los Altos 2007, s. 80.

<sup>139</sup> Por. H. Melchert, *Das Rezitativ der Bachschen Johannespassion*, Wilhelmshaven 1988, s. 31.

Ostatnie dwa takty wykazują już stabilizację harmoniczną, akordy: fis-moll, h-moll<sup>7</sup>, Cis-dur<sup>7</sup>, Fis-dur tworzą kadencję wielką doskonałą, która w charakterystyce symboli-toposów J. Chailleya wyraża pewność i wiarę<sup>140</sup>. Ten znany francuski badacz uważa, że zakończenie powinno być durowe, pomimo braku wyraźnego oznaczenia trybu. Nie chodzi oczywiście o wywoływanie wrażenia radości w znaczeniu bezpośrednim. Chailley pisze: „Mylimy się bez wątpienia, jeśli przypisujemy temu akordowi [tylko] etos radości, [...] dla Bacha, takie połączenie pomysłów mogło być dużo mniej niezwykle niż dla nas samych”<sup>141</sup>. To rozwiązanie harmoniczne wydaje się zatem tyle samo zaskakujące, co umotywowane, ponieważ w tym przypadku pasuje wręcz idealnie do zamierzenia Bacha, który mógł w ten sposób podkreślić znaczenie tak ważnej z teologicznego punktu widzenia chwili, naznaczonej ostatecznie zwycięstwem Chrystusa.

Niestety podczas współczesnych wykonań, jak również i nagrań, rzadko można usłyszeć realizację tego ciekawego zabiegu retorycznego. Być może spowodowane jest to powszechną praktyką niewpisywania w każdym miejscu – które wówczas uznawane było za coś oczywistego – dokładnego cyfrowania (w tym przypadku krzyżyka). Analiza porównawcza wykazała, że tylko kilka nagrań respektuje to założenie<sup>142</sup>.

Analizując najnowsze opracowania partyturowe, zauważyłem, że niektóre z nich posiadają wpisany tryb molowy. Takie wydania świadczą albo o nieprzestrzeganiu tego, co zawierają źródła, albo uznaniu stosowania takich zabiegów przez kompozytora za tak dalece zaskakujące, iż wydają się być one – dla dzisiejszego wydawcy – bardziej błędem twórcy, niż świadomym zastosowaniem zabiegu retorycznego<sup>143</sup>.

Specjalistyczna literatura podaje jednak, że cyfrowanie w rękopisie P 29, a więc w tym, gdzie występuje durowe zakończenie, może pochodzić z oryginalnego continua, które jeszcze wówczas – w drugiej połowie XVIII wieku – istniało, albo zostało opracowane na bazie oryginalnych głosów z manuskryptu St 111<sup>144</sup>. Zatem argumenty świadczące o świadomym użyciu trybu

<sup>140</sup> Por. J. Chailley, *Les Passions de J.S. Bach*, Paris 1963, s. 444.

<sup>141</sup> Tamże, s. 233.

<sup>142</sup> Po przesłuchaniu kilkunastu nagrań stwierdziłem, że zdecydowana mniejszość respektuje w tym miejscu tryb durowy.

<sup>143</sup> Por. J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung IV (1749) mit der unvollendeten Revision (1739) im Anhang*, red. P. Wollny, Klavierauszug P. Horn, Carus, Stuttgart 2002, s. 118.

<sup>144</sup> Por. J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung II (1725)*, red. P. Wollny, Stuttgart 2002, s. 186.

durowego przez Bacha w zakończeniu recytatywu wydają się być bardzo przekonujące<sup>145</sup>.

Przyjrzyjmy się teraz bliżej ostatniej wypowiedzi *Es ist vollbracht*. Bach uzyskał tu radykalną zmianę efektu emocjonalnego. Będąc początkowo w tonacji h-moll, określanej jako posępna, ponura i melancholijna, przechodzi ostatecznie do Fis-dur. Takie rozwiązanie jest zaskakujące. Pomimo ogólnego nastroju przygnębienia, do jakiego odnosi nas treść, odczuwa się dzięki temu wybawiające zwieńczenie. Wykorzystując wcześniejsze informacje, można w takim opracowaniu dopatrzeć się pewnej koncepcji teologicznej Ewangelii Janowej – budowania treści na zasadzie antytezy, czyli przenikania się życia i światła ze śmiercią i ciemnością oraz wyswobodzenia się ze sfery śmierci ku życiu<sup>146</sup>.

Próbując spojrzeć na recytatyw nr 57 z szerszej perspektywy, można zauważyć, że obejmują go jakby dwa skrzydła. Pierwsze z nich, otwierające – porównywalne do *exordium* – oraz kończące *conclusio*. Właśnie te miejsca wyrażają istotę nauczania Lutera w odniesieniu do zbawczej ofiary Chrystusa, dlatego też otrzymały najciekawszą oprawę retoryczno-muzyczną:

*Und von Stund an [...]*

[...] *Es ist vollbracht!*

Pierwszą wypowiedź charakteryzują rozległe skoki interwałowe, nadające jej dynamiczny wydźwięk. Druga, przynosząca odmienny afekt wyrażający wielki smutek, zdaje się zamykać ziemską drogę Zbawiciela, otwierając równocześnie nową perspektywę eschatologiczną, widoczną w ostatnim, durowym akordzie.

\* \* \*

Z przeprowadzonej analizy wynika, iż głównym zadaniem muzyki w omawianym recytatywie jest eksponowanie i interpretowanie treści teologicznych. Poprzez zastosowanie różnego rodzaju środków retoryczno-muzycznych kompozytor wydobyl z tekstu słowa kluczowe dla przesłania tego fragmentu

<sup>145</sup> Takim tokiem rozumowania podążają redaktorzy wydawnictwa Peters, które opublikowało urtekst *Pasji* z 1724 r. z wpisanym trybem durowym. Por. J.S. Bach, *Johannes-Passion*, red. G. Rösler i C. Eberhardt, Klavierauszug, C.F. Peters, Frankfurt–Leipzig–London–New York [2001], s. 107.

<sup>146</sup> Por. L. Stachowiak, *Jana Ewangelia*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. VII, red. S. Wielgus, J. Duchniewski, M. Daniluk, Lublin 1997, szp. 952.

Pisma Świętego, takie jak np. „godzina”, „wszystko”, „Pragnę” czy „Wykonało się”. Ponadto nadał im jeszcze głębsze znaczenie, nacechowując je emocjonalnie w celu wywołania afektywnych poruszeń u odbiorcy.

Z teologicznego punktu widzenia można postawić pytanie, czy istnieją jakieś różnice pomiędzy katolicką a protestancką – zatem i Bachowską – wykładnią tajemnicy śmierci Chrystusa. Z przeprowadzonej analizy wynika, że w odniesieniu do samej doktryny nie ma istotnych zmian, natomiast to, co zostało szczególnie podkreślone przez kompozytora, wiąże się z fundamentalnymi założeniami protestantyzmu, zgodnie z którymi wiara w odkupieńczą śmierć Jezusa równa się zbawieniu. Według Lutra najważniejszym sposobem zrozumienia i głoszenia Chrystusa jest teologia krzyża, ponieważ zawiera się w niej cała synteza chrześcijańskiego przesłania<sup>147</sup>. Słowo „krzyż” nie oznacza tylko rzeczywistości męki i śmierci Jezusa, lecz stanowi wzór dla całego chrześcijańskiego Objawienia: „W Chrystusie ukrzyżowanym mieści się cała prawdziwa teologia i prawdziwe poznanie Boga”<sup>148</sup>. Dlatego jeśli człowiek chce żyć w obecności Boga, musi podobnie jak Chrystus pozwolić się wyniszczyć w cierpieniu, w przyjęciu Bożego sądu, jednym słowem: w pokorze<sup>149</sup>.

Omawiany recytatyw posiada cechy typowe dla warstwy narracyjnej. Na podstawie przeprowadzonej analizy widać wyraźnie, że jego oprawa retoryczna podkreśla dogłębne zrozumienie tekstu. Już samo ujęcie relacji Ewangelisty w formę recytatywu secco służy najlepiej przekazywaniu treści biblijnych. Na pierwszy plan wysuwa się tutaj deklamacja tekstu, a obsada instrumentalna zredukowana jest do towarzyszenia harmonicznego w postaci *basso continuo*. Wszystkie zastosowane środki zmierzają do wydobycia z tekstu Pisma Świętego słów czy zwrotów o znaczeniu symbolicznym, szczególnie ważnych z punktu widzenia teologii protestanckiej. Kompozytor wykorzystuje w tym celu adekwatne figury retoryczno-muzyczne, a także posługuje się niezwykle istotną semantyką tonacji. Uwagę przyciąga również harmonia, nacechowana dysonansowymi współbrzmieniami w kluczowych miejscach. Ponadto forma recytatywu wzbogacona została przez ostatnią wypowiedź zbliżającą się w stronę ariosa, co ma zastosowanie bardzo rzadko i zarezerwowane jest dla najważniejszych treści. W tym przypadku oprawa ta dotyczy

<sup>147</sup> Por. Jezus Chrystus, jedyny Zbawiciel świata, wczoraj, dziś i na wieki. Oficjalny dokument Papieskiego Komitetu Obchodów Wielkiego Jubileuszowego Roku 2000, tłum. A. Lis, Katowice 1997, s. 49.

<sup>148</sup> M. Luther, *Werke. Gesamtausgabe* (WA), t. I, Weimar 1883, s. 262; cyt. za: Jezus Chrystus, jedyny Zbawiciel świata..., dz. cyt. Problematykę tę zgłębia praca: W. von Loewenich, *Luthers Theologia crucis*, München 1933.

<sup>149</sup> Por. O.H. Pesch, *Zrozumieć Lutra*, dz. cyt., s.135–136.

słów *Es ist vollbracht*, wyrażających istotę męki Chrystusa. Szczególnym opracowaniem odznacza się samo zakończenie recytatywu przez swój durowy tryb. Ma on jednak głębokie uzasadnienie, ponieważ przywołuje już nową, radosną ideę zmartwychwstania Chrystusa.

W ten sposób wielki geniusz muzyczny i – jak się przekonaliśmy – znawca teologii poprzez dźwięki wyraził tę sferę bytu, którą trudno jest oddać przy pomocy samych słów. Odwołując się do własnego doświadczenia, mogę stwierdzić, że taka forma przedstawienia wydarzeń pasyjnych, będąca w gruncie rzeczy „pogłębionym” wykładem teologicznym, pozostawia w umyśle i sumieniu odbiorcy mocniejszy i trwalszy ślad.



# Rozdział

## V

### WARSTWA DRAMATYCZNA. ANALIZA MUZYCZNO-TEOLOGICZNA CHÓRU *LASSET UNS DEN NICHT ZERTEILEN* (NR 54)

Oprócz dialogowanych partii w recytatywach warstwę dramatyczną w *Pasji według św. Jana* reprezentują chóry w roli turby (z łac. tłum), czyli wypowiedzi zbiorowe: Żydów, sług arcykapłana i żołnierzy. Posiadają one tekst zaczerpnięty, podobnie jak recytatywy, z Pisma Świętego. Większość z nich przyciąga uwagę słuchacza potęgą brzmienia, osiągniętą przez zastosowanie techniki fugowanej jako podstawowego czynnika formotwórczego. Kunszt kontrapunktyczny, z jakim spotykamy się w tych utworach, był swego rodzaju ideałem dla czołowych kompozytorów kręgu luterańskiego epoki baroku<sup>1</sup>.

Słowa *Lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum losen, wes er sein soll*<sup>2</sup> („Nie kraymy iey, ale o nią rzućmy losy, czyia ma być”<sup>3</sup>) przedstawił Bach w formie, która najlepiej oddaje wypowiedź chóru turby w *Pasji*.

#### A. CHÓRY-TURBY W STRUKTURZE UTWORU

J. Mattheson w swoim traktacie *Der vollkommene Capellmeister* (1739) omawia rodzaje kompozycji chóralnych. Z jego opisu wynika, że stosowanie techniki fugowanej w utworach tego typu było w jego epoce bardzo powszechną

<sup>1</sup> Por. M. Walter-Mazur, *Motet madrygalowy w protestanckich Niemczech I połowy XVII wieku*, Poznań 2004, s. 219.

<sup>2</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martni Lutheri (Die Heilige Bibel nach S. Herrn D. Martini Lutheri)*, red. A. Calovius, t. III, Wittenberg 1682, szp. 945.

<sup>3</sup> Biblia Gdańska (1726), s. 144.

praktyką. Zgodnie z jego opinią, włoskie kompozycje chóralne miały raczej charakter „piosenki tanecznej” (*Tantz-Lied*) występującej na zakończenie opery, natomiast Francuzi pisali chóry majestatyczne, imitacyjne w wielkoobsadowych składach, ale nie mieli łatwości w komponowaniu fug, które byłyby doskonałe pod względem formalnym<sup>4</sup>. Niemcy, przejmując pewne wpływy włoskie i francuskie, chlubil się największymi osiągnięciami w tym zakresie. Jednym z przykładów zastosowania techniki fugowanej jest chór *Lasset uns den nicht zerteilen* (nr 54) z *Pasji według św. Jana* J.S. Bacha.

Zalicza się on do chórów dramatycznych, poza którymi w Bachowskich pasjach występują jeszcze inne rodzaje, jak: pochwalne, hymniczne, komentujące, onomatopieczne czy liryczne<sup>5</sup>. Ponieważ wybrany przeze mnie chór reprezentuje tylko jeden z wymienionych typów, dlatego scharakteryzuję wyłącznie ten rodzaj wypowiedzi tłumy, czyli dramatyczny chór turby.

W *Pasji według św. Jana* tego rodzaju chóry występują w roli bohatera zbiorowego stanowiącego istotny element dramaturgii, wnosząc do dzieła wiele energii i dynamizmu. Biorą one udział w akcji występując jako pewna zbiorowość, np. tłum Żydów lub grupa żołnierzy – emanacja narodu wybranego lub jego przeciwników. To właśnie chóróm turby *Pasja według św. Jana* zawdzięcza swój dramatyzm i swoją „ostrość”. Ich układ pozwala na dostrzeżenie ciągłości akcji, przez co nabierają charakteru samodzielnego protagonisty<sup>6</sup>. Zawierają ogromne pokłady emocji, wyrażają nienawiść, szyderstwo, kłamstwo, niekiedy także ironię.

W całej *Pasji* pojawia się w sumie czternaście wystąpień chóru turby, z czego pierwsze dwa posiadają ten sam tekst z bardzo podobnym opracowaniem muzycznym – *Jesum von Nazareth* (nr 3 i 5), zatem można przyjąć, że odrębnych fragmentów jest trzynaście. Jak zaznaczyłem przy okazji omawiania symboliki liczb, trzynastka oznacza śmierć i narodziny, zmianę i nowy początek po końcu<sup>7</sup>. Posiada to w przypadku chórów turby swój ukryty sens, zważywszy na to, iż są to najczęściej wypowiedzi, z których przebija wrogość Żydów do Jezusa, a ich pełna nienawiści postawa wpływa na wydanie ostatecznego wyroku Piłata skazującego Chrystusa na śmierć.

<sup>4</sup> Por. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, reprint wydania faksymilowego, Kassel 1969, s. 216.

<sup>5</sup> Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. V, *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984, s. 427.

<sup>6</sup> Por. E. Obniska, *J.S. Bach „Pasja według św. Mateusza”*, program koncertu, Kraków 1998, s. 18.

<sup>7</sup> Por. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 227.

Chóry dramatyczne można podzielić na trzy kategorie: eksklamacyjne (do tej grupy zalicza się właśnie chór *Lasset uns den nicht zerteilen* czy *Kreuzige, kreuzige* – nr 36), interrogacyjne (np. kiedy tłum pyta św. Piotra, czy nie jest jednym z uczniów Chrystusa: *Bist du nich seiner Jünger einer* – nr 17) i responsorialne (np. w recytatywie *Jesus ging mit seinen Jüngern* – nr 2, Jezus pyta: *Wen suchet ihr?*, chór odpowiada: *Jesum von Nazareth* – nr 3)<sup>8</sup>.

Chóry turby posiadają na ogół bardzo krótki tekst, opracowywany muzycznie najczęściej w oparciu o technikę fugowaną. Pomimo użycia zazwyczaj niewielkiego fragmentu tekstu ewangelicznego, opracowanie wypowiedzi zbiorowej jest w tego typu kompozycjach szczególnie rozbudowane. Takim typowym przykładem jest chór *Kreuzige, kreuzige*, gdzie mamy do czynienia ze swego rodzaju ekstremalnym zawężeniem treściowym do zaledwie jednego słowa *Kreuzige*, które przenika całą tkankę dzieła. W Bachowskiej zróżnicowanej muzycznie ekspozycji tego słowa kluczowego wyrażenie „krzyż” odsłania nam całą głębię swojego znaczenia semantycznego, przez co wywołuje u odbiorcy niezwykle dramatyczny afekt.

*Kreuzige, kreuzige* oraz *Lasset uns den nicht zerteilen* należą do najbardziej dramatycznych chórów w *Pasji według św. Jana*. Posiadają wspólne cechy: zastosowanie techniki fugowanej wspartej na fundamencie *basso continuo*, wykorzystanie różnorodnych środków polifonicznych oraz dublowanie głosów wokalnych przez instrumenty orkiestry<sup>9</sup>.

*Lasset uns den nicht zerteilen* jest najdłuższym, a zarazem ostatnim spośród wszystkich chórów turby w *Pasji*. Stanowi wypowiedź żołnierzy, w której koncentrują się gwałtowne emocje związane z chęcią zdobycia ostatniej rzeczy należącej do skazanego Jezusa. Znamienne stają się tu słowa Lutra umieszczone w komentarzu Biblii Caloviusa, jakie zapewne zrobiły duże wrażenie na Bachu: „On nie posiada niczego na tym świecie, ani majątku, ani żadnych szat”<sup>10</sup>, a więc wszystko, co związane jest z ziemskim życiem, zostaje Mu odebrane. Po tym ogłoszeniu następują ostatnie słowa Chrystusa na krzyżu i Jego śmierć. Zatem zgodnie z rozwojem akcji w kolejnych częściach *Pasji*, zwłaszcza wykorzystujących tekst Pisma Świętego, następuje stopniowe rozładowanie dramaturgii akcji.

<sup>8</sup> Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, dz. cyt., s. 435, 437.

<sup>9</sup> Jedynie rękopis St 111 posiada szczegółowo rozpisane głosy wokalne i instrumentalne, natomiast manuskrypty P 28 i P 29 nie zawierają dublowania partii wokalnych przez instrumenty orkiestry. W okresie baroku często nie zapisywano pewnych szczegółów dotyczących wykonania, uważanych za oczywiste.

<sup>10</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., szp. 946.



11

Fl. tr. I, II

Ob., Viol. I

Ob. d'am., Viol. II

Va.

S.  
las - set uns den nicht zer - tei - - - len, son-der-n dar-um lo - - - sen, wes er

A.  
tei - - - len, son-der-n dar-um lo - - - sen, wes er sein soll,

T.  
- len, son-der-n dar-um lo - - - sen, wes er sein soll, las - set uns den nicht zer -

B.  
lo - - - sen, wes er sein soll,

Cont.

16

Fl. tr. I, II

Ob., Viol. I

Ob. d'am., Viol. II

Va.

S.  
sein soll, las - set uns den nicht zer - tei - - - len, son-der-n dar-um lo - - - sen,

A.  
las - set uns den nicht zer - tei - - - len, son-der-n dar-um lo - - - sen, wes er

T.  
tei - - - len, son-der-n dar-um lo - - - sen, wes er sein soll,

B.  
las - set uns den nicht zer - tei - - - len, son-der-n dar-um

Cont.

21

Fl. tr. I, II

Ob., Viol. I

Ob. d'am., Viol. II

Va.

S.

A.

T.

B.

Cont.

wes er sein soll, wes, wes er sein soll, las-set uns den nicht zer - tei - -

sein soll, las - set uns den nicht zer-tei - len, son-dern dar-um lo-sen, wes er sein soll, las - set uns den nicht zer-

las - set uns dennicht zer - tei - len, son-dern dar - um lo - sen, wes er sein soll, wes, wes er sein soll,

lo - - sen, wes, wes, wes er sein soll, wes, wes er

3 4 5 6 7 3 6 5 4 6 7 6 5



26

Fl. tr. I, II

Ob., Viol. I

Ob. d'am., Viol. II

Va.

S.

A.

T.

B.

Cont.

- len, son-dern dar - um lo - - sen, wes er sein soll, las-set uns den nicht zer - tei - -

tei - - - len, son-dern dar-um lo - - sen, wes er sein soll, las-set uns den nicht zer-

las - set uns den nicht zer - tei - - - len, son-dern dar-um lo - - sen, wes er sein

sein soll, las-set uns den nicht zer - tei - - - len, son - dern dar - um lo - - sen,

1 4+ 6 6 2 6 6 3 7 6s



40

Fl. tr. I, II

Ob., Viol. I

Ob. d'am., Viol. II

Va.

S.  
las - set uns den nicht zer - tei - - - - len, son - dern dar - um lo - - - - sen,

A.  
las - set uns den nicht zer - tei - - - - len, son - dern dar - um lo - - - - sen, wes er sein

T.  
tei - - - - len, son - dern dar - um lo - - - - sen, wes er sein soll, las - set uns den nicht zer -

B.  
- len, son - dern dar - um lo - - - - sen, wes er sein soll, las - set uns den nicht zer - tei - - - -

Cont.



45

Fl. tr. I, II

Ob., Viol. I

Ob. d'am., Viol. II

Va.

S.  
wes er sein soll, las - set uns den nicht zer - tei - - - - - len, son - dern dar - um

A.  
soll, las - set uns den nicht zer - tei - - - - - len, son - dern dar - um lo - - - - sen,

T.  
tei - - - - - len, son - dern dar - um lo - - - - sen, wes er sein

B.  
- len, son - dern dar - um lo - - - - sen, wes er sein soll,

Cont.

49

Fl. tr. I, II

Ob., Viol. I

Ob. d'am., Viol. II

Va.

S.  
lo - sen, wes, wes, wes er sein *tr*

A.  
wes er sein soll, wes, wes er sein *tr*

T.  
soll, las-set uns den nicht zer-tei-len, son-dern dar-um lo-sen, wes er sein *tr*

B.  
las-set uns den nicht zer-tei-len, son-dern dar-um lo-sen, wes er

Cont.  
2 6 7 6/4 6/5 6/5

52

Fl. tr. I, II

Ob., Viol. I

Ob. d'am., Viol. II

Va.

S.  
soll, las-set uns den nicht zer-tei-len, son-dern dar-um lo-sen, wes er sein soll.

A.  
soll, las-set uns den nicht zer-tei-len, son-dern dar-um lo-sen, wes er sein soll.

T.  
soll, las-set uns den nicht zer-tei-len, son-dern dar-um lo-sen, wes er sein soll.

B.  
sein soll, wes, wes, wes, wes er sein soll.

Cont.  
6 5/3 6/4 7/5 7/5

Źródło: zapis nutowy opracowany na podstawie wydania partytury: J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie II: *Messen, Passionen, oratorische Werke*, t. IV, *Johannes-Passion* (BA 5037) BWV 245, red. A. Mendel, Bärenreiter, Kassel 1973, wyd. 9, 2004, s. 122–128.

Chór skomponowany został w oparciu o technikę fugowaną, z wykorzystaniem tzw. stałego *strettowania*, które powstaje przez nakładanie tematów, dzięki czemu chór otrzymuje niezwykle dramatyczny wyraz, „wciągając” słuchacza do obserwacji gry, jaka toczyła się o ostatnią rzecz należącą do Chrystusa. Z zastosowaniem tego zabiegu spotykamy się już w drugim takcie, w którym następuje nakładanie się na siebie, kolejno wprowadzanych głosów: bas, tenor, alt, sopran. Użycie techniki fugowanej wymaga od słuchacza stałej intelektualnej czujności, a nawet pewnego rozszczepienia uwagi, polegającej na śledzeniu linearno-horyzontalnych partii poszczególnych głosów, a więc tematów i kontrapunktów oraz wynikających z ich relacji współbrzmień, występujących w pozycji wertykalnej<sup>11</sup>.

Można powiedzieć, że zachowanie stosunków interwałowych między poszczególnymi głosami jest dość typowe dla formy fugi. Głosem, który otrzymuje indywidualne opracowanie, jest *basso continuo* – fundament kompozycji. Szesnastkowe pulsowanie w tej partii należy łączyć z zamiarem podkreślenia przez kompozytora szybkiej narracji podyktowanej treścią.

Makrostrukturę chóru najlepiej uwidoczni wykres na s. 178 (ryc. 4), który ma na celu graficznie przedstawić kolejność nakładania (*strettowania*) tematów i kontrapunktów. Ponadto ilustruje kierunek wprowadzania głosów. Jest to bardzo ważne, ponieważ gdy patrzymy na partyturę, nie daje się to łatwo zaobserwować, a ma wpływ na uchwycenie ukrytych sensów, o których będzie mowa przy okazji analizy związków słowno-muzycznych.

Analizę chóru skomponowanego w technice fugowanej należy rozpocząć od przedstawienia budowy tematu fugi, który jest integralnie połączony z tekstem, co jest szczególnie istotne w przypadku utworów wokalnie-instrumentalnych. Konstrukcja tematu fugi powinna zawierać wszystkie najistotniejsze cechy, a więc to, aby był on łatwo uchwytny i wykazywał pewną prężność, ponadto powinien zawierać jakiś charakterystyczny zwrot melodyczny, który posiada zdolność łatwego przenikania poprzez sploty wszystkich głosów. Wszystkie wymienione kryteria dają się zaobserwować w omawianych chórze.

Pierwszą część tematu stanowią repetycje sześciu dźwięków na słowach *Lasset uns den nicht zerteilen* – tworzące jego czoło. Druga część tematu eksponuje słowa *sondern darum*, odzwierciedla ją przede wszystkim wznosząca linia melodyczna zbudowana na bazie figury *anabasis*, cały ten fragment można określić mianem – rozwinięcia tematu. Natomiast ostatnia, trzecia

<sup>11</sup> Por. B. Pocię, *Złota epoka w dziejach muzyki i jej arcywzory*, „Znak” 1994, nr 472 (9), s. 113.

część tematu (zakończenie) niosąca treść *losen*, jest odzwierciedleniem figury *gropo*, wyrażonej ascendentalnym ruchem dwóch grup szesnastkowych.

Konstrukcja tematu, w której można wyodrębnić kilka fraz, określana jest jako *andamente*<sup>12</sup>. W tym przypadku budowa tematu wygląda następująco:

Tabela 11. Konstrukcja tematu *Lasset uns den nicht zerteilen*

czoło	<i>Lasset uns den nicht zerteilen</i>
rozwińnięcie	<i>sondern darum</i>
zakończenie	<i>losen</i>

Źródło: opracowanie własne.

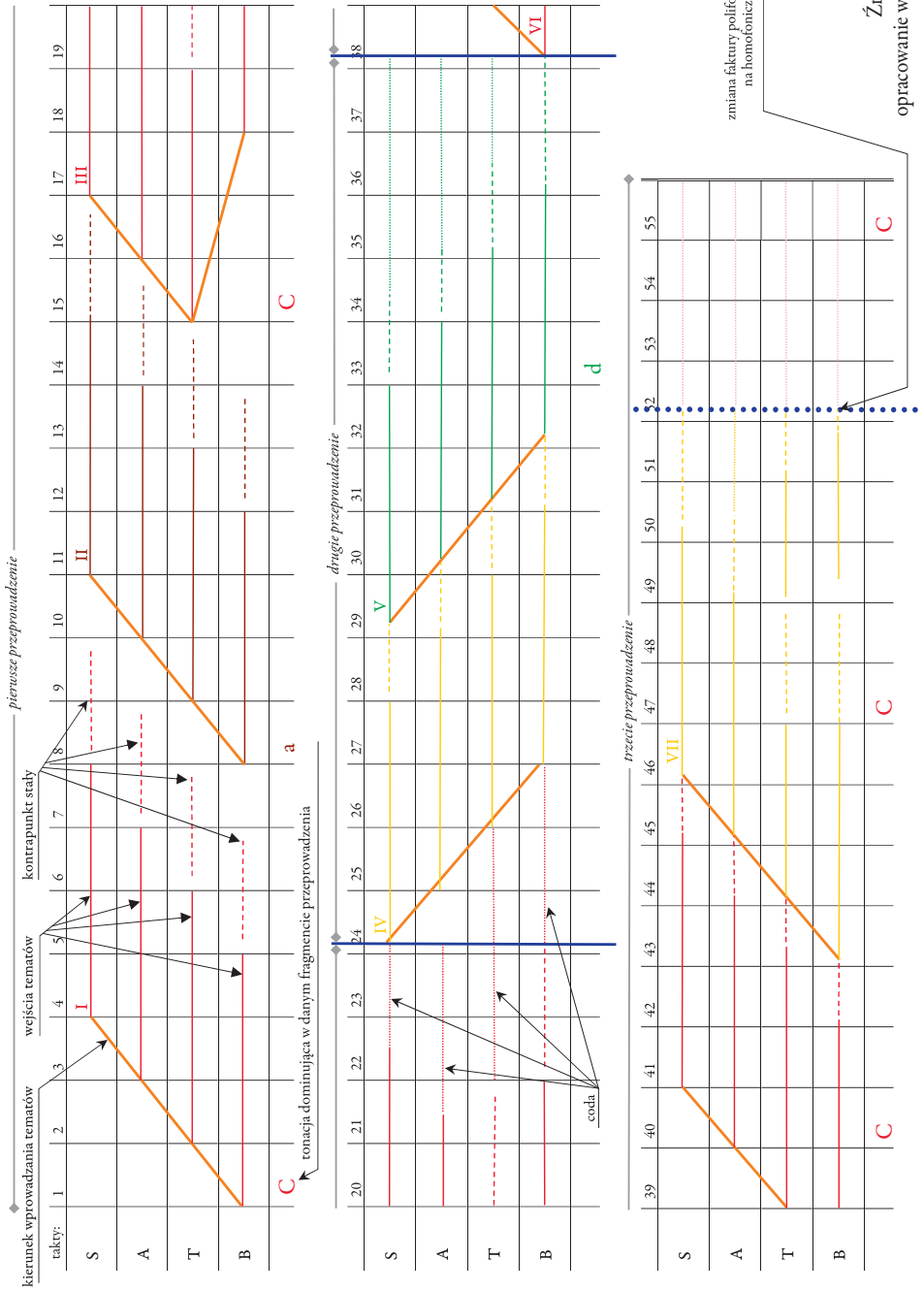
Tuż po zakończeniu ekspozycji tematu występuje kontrapunkt stały zbudowany z czterech ćwierćnut (zob. np. głos basu w taktach 5 i 6). Z punktu widzenia interpretacji tekstu słowa składające się na kontrapunkt: *wes er sein soll* stanowią pewną konkluzję zamykającą całość wypowiedzi chóru, tworząc tym samym niejako integralną część z tematem.

Dla dopełnienia charakterystyki konstrukcji chóru (fugi) chciałbym zwrócić jeszcze uwagę na figurę krzyża – *imaginatio crucis* (zostanie ona szerzej omówiona przy okazji w związków słowno-muzycznych), powstałą zarówno z kierunków wprowadzania tematów, jak i kształtu kontrapunktu stałego. Kiedy zaobserwujemy linie wytyczone przez kierunek wejść tematów (alt–bas i tenor–sopran) zauważymy, że przyjmują postać krzyża – zob. wykres na s. 179 (ryc. 5, takty 21–49). Podobnie kształt kontrapunktu stałego przedstawia figurę krzyża, uzyskaną przez połączenie dźwięków: pierwszego z czwartym i drugiego z trzecim (takty 5–9), a więc zgodnie z definicją figury. Różnica polega tylko na tym, że w pierwszym przypadku figura krzyża powstała wskutek krzyżowania się wejść tematów, a w drugim przecinania się dźwięków, jednak idea łączenia składników: pierwszego z czwartym oraz drugiego z trzecim, została zachowana.

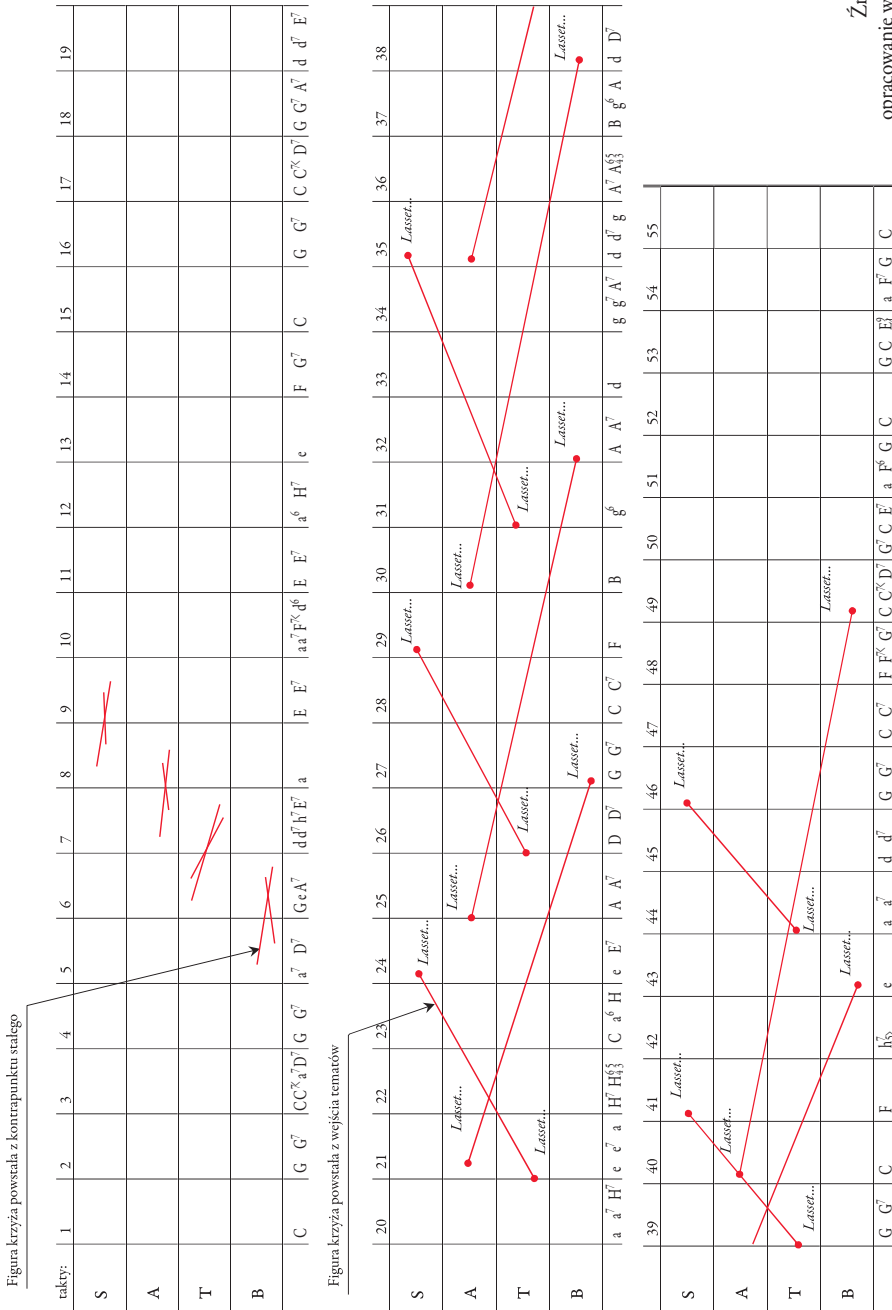
Architektonikę chóru (fugi) przedstawiają wykresy ilustrujące przebieg prowadzenia głosów, kolejność przeprowadzeń itd., czyli najważniejszych elementów składowych, typowych dla utworów skomponowanych w oparciu o technikę fugowaną.

<sup>12</sup> Por. *Soggetto*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 825.

Ryc. 4. Wykres ilustrujący prowadzenie głosów w chórze *Lasset uns den nicht zerteilen*



Ryc. 5. Schemat harmoniczny chóru *Lasst uns den nicht zerteilen* oraz przedstawienie graficzne figury krzyża powstałej z kontrapunktu stałego



Źródło:  
opracowanie własne.

Analizując powyższy wykres, dostrzegamy, że cały chór można podzielić na trzy części, które nazywamy przeprowadzeniami, wsparte na podstawie *basso continuo*. Pierwsze obejmuje takty 1–24, gdzie widać trzykrotne przedstawienie tematów wraz z kontrapunktem stałym o podobnej konstrukcji i krótką kodą; różnica między przeprowadzeniami polega zasadniczo na zastosowaniu innej harmonii. W każdym z przeprowadzeń następuje *strettowanie* tematów i kontrapunktów. Kolejny odcinek (drugie przeprowadzenie: takty 24–38) odznacza się przeciwnym szeregowaniem tematów w stosunku do dwóch pierwszych wprowadzeń tematycznych. Trzecia część (przeprowadzenie) rozciąga się od taktu 38 do 52. W tym fragmencie mamy nawiązanie do kierunków wprowadzania głosów występujących w dwóch pierwszych pokazach tematów (takty 1–16). Z charakterystycznym zabiegiem spotykamy się w ostatnich czterech taktach utworu (takty 52–55) ze względu na zastosowaną tutaj zmianę faktury polifonicznej na homofoniczną, co wiąże się z użyciem figury retorycznej nazywanej *noema*, której znaczenie zostanie wyjaśnione przy okazji omawiania związków słowno-muzycznych.

Na podstawie wykresu widzimy, że ilość wprowadzania tematów powoduje, iż w tym przypadku mamy do czynienia z tzw. nadkompletnym pokazem tematów w poszczególnych przeprowadzeniach. Każde przeprowadzenie wieńczy koda – w taktach 21–24, 35–38, 49–55.

Ciekawym rozwiązaniem kompozytorskim w finałowej kodzie jest zatrzymanie przebiegu chóru jednocześnie w taktach 52, by zaznaczyć ostatnie wejście tematu w sopranie, alcie i tenorze. Ponadto występuje tutaj zmiana faktury polifonicznej na homofoniczną, dlatego też głos basowy pełni jedynie funkcję wzmacniającą partię *basso continuo*, dublując jego linię melodyczną, dzięki czemu Bach uzyskał wrażenie pewnej monumentalności filarów, którymi nic nie zachwieje. Oczywiście również ten zabieg retoryczny służy podkreśleniu, tym razem po raz ostatni, słów Pisma Świętego z finałowym, pozostawionym bez odpowiedzi pytaniem *wes er sein soll* („czyja ma być”) tunika Chrystusa. Całościowy przebieg chóru wykazuje podobieństwo do figury krzyża, ma ona jednak nieco inną postać niż w klasycznym jej rozumieniu. Otóż, gdy przeprowadzimy proste łączące głosy altowy z basowym oraz tenorowy z sopranowym – poczynając od czwartego wejścia słowa *Lasset* w każdym głosie – otrzymamy przecinające się linie w kształcie krzyża. Można zatem postawić hipotezę, że Bach świadomie posłużył się tą figurą przy tworzeniu (*dispositio*) koncepcji chóru. Na koniec należy zaznaczyć, że cała kompozycja została ujęta w formie trzyczęściowej – wytyczonej przez kolejne przeprowadzenia – przypominającej budowę ABA<sub>1</sub> z finałową kodą, co widać dokładnie na przedstawionym wykresie.

## C. ANALIZA PODSTAWOWYCH ELEMENTÓW DZIEŁA MUZYCZNEGO

Rytmiczna konstrukcja tematu rzutuje niemal na całą strukturę rytmiczną przebiegu chóru, którego fundament stanowi partia *basso continuo*, posiadająca bardzo motoryczny charakter za sprawą jednorodnie, szesnastkowo opracowanej linii melodycznej-rytmicznej. Czoło tematu zbudowane z sześciu repetycyjnych ósemek stanowi podstawę dla tekstu, który podąża za naturalną intonacją słów. Rozwinięcie tematu podporządkowane jest figurze retorycznej *anabasis*, a zakończenie – *gropo*, gdzie pod względem rytmicznym dwie grupy szesnastkowe stanowią diminucyjne opracowanie poprzedzających je ósemek. Cały chór utrzymany jest w szybkim tempie i metrum  $\frac{3}{4}$ , co dodatkowo podkreśla występujący w tej części swoisty pośpiech.

Melodia tematu w znacznym stopniu zdominowana jest przez funkcję retoryczną. W początkowym fragmencie posiada szereg dźwięków zakotwiczonych niemal na jednym tonie. Następnie linia melodyczna przybiera falujący kształt, zwłaszcza w rozwinięciu tematu, natomiast w kodzie emocje osiągają swój szczytowy punkt i wyrażone są w dwóch grupach szesnastkowych biegnących w kierunku wznoszącym. Kontrapunkt stały, oddzielony od tematu pauzą ćwierćnutową, przynosi rozładowanie emocjonalne za sprawą opadających ćwierćnut.

Pomimo rzadko występujących, zdecydowanych skoków interwałowych w melodii poszczególnych głosów, należy podkreślić, że Bach wykorzystuje tutaj pełną skalę każdego z nich. Szczególnym opracowaniem pod tym względem wyróżnia się melodia sopranu, posiadająca w takcie 26 dźwięk *d*<sup>1</sup>, natomiast w 54 takcie *a*<sup>2</sup>, co daje ambitus duodecymy. Poza tym wejścia tematów rozpoczynają się w bardzo wysokich, wręcz granicznych rejestrach, przez co kompozytor mógł emocjonalnie podkreślić treść, która w ten sposób osiąga dodatkowo bardzo dramatyczny wydźwięk. W trakcie utworu incipity tematu stają się wręcz wykrzywane (zob. wejścia basu w takcie 43 i tenoru w następnym).

Jak już wspomniałem, cały rysunek melodyczny tematu posiada falujący przebieg, przypominający swym kształtem figurę *circulatio*. To właśnie owo meandryczne krążenie ilustruje sytuację, jak miała miejsce między żołnierzami, a więc gorączkowe szamotanie się między sobą i rzucanie losu.

Należy także zwrócić uwagę na dość nieoczekiwane wydłużenie kody (takty 49–55) poprzez dodanie do jej schematu kolejnych ćwierćnut. Zabieg taki z punktu widzenia retorycznego jest stosunkowo częstym procesem,

np. w końcowym odcinku głosu basowego, gdzie występuje aż czterokrotnie słowo *wes* w celu dobitniejszego podkreślenia znaczenia tego terminu („czyja”).

Głos *basso continuo* posiada bardzo istotną rolę, ponieważ spełnia tutaj funkcję podpory nie tylko harmonicznej, ale również rytmicznej, utrzymującej charakterystyczny, motoryczny puls. Pozwalają na to szesnastkowe figura-cje występujące zwykle w obrębie jednej funkcji harmonicznej przypadającej na każdą grupę szesnastkową.

Chór skomponowany został w tonacji C-dur, która w tym przypadku ma znaczenie retoryczne, dlatego jej zastosowanie zostanie omówione w punkcie poświęconym związkom słowno-muzycznym.

Rozpatrując chór w kategoriach czysto harmonicznych, należy przyjrzeć się przede wszystkim konstrukcji tematu, który posiada stosunkowo jasną strukturę harmoniczną. Można to zauważyć zwłaszcza w motywach czołowych, relacji toniki do dominanty lub odwrotnie: czoło tematu – C-dur (takt 1) oraz jego rozwinięcie – G-dur (takt 2).

Analiza harmoniczna chóru jest ściśle związana z zastosowaną tutaj techniką fugowaną. Ekspozowanie wejść poszczególnych tematów pociąga za sobą konsekwencje następstw harmonicznych. Tak na przykład wejście tenoru zaczyna się o kwintę w górę, altu o kwartę, a sopranu – jest powtórzeniem tematu o oktawę wyżej w stosunku do tenoru. Kolejne powtórzenia tematów posiadają podobne opracowania, co oczywiście posiada swoje reperkusje w opracowywaniu harmonicznym dalszego przebiegu fugi.

Jeśli chodzi o nietypowe rozwiązania harmoniczne, na uwagę zasługuje przede wszystkim partia *basso continuo*, bowiem figuracyjny bas posiada pochod czterech szesnastek, z których pierwsza najczęściej wyznacza dalszy przebieg harmoniczny. W tym przypadku wiąże się to założeniami retorycznymi. Analizując linię melodyczną, gdy skupimy uwagę na pierwszej z nut tworzącej grupę szesnastkową, łatwo zorientujemy się, że dźwięki te tworzą dłuższy pochod w górę lub w dół i można je traktować jako dźwięki wytyczające przebieg harmoniczny.

Jako szczególne rozwiązanie wyróżniają się także kadencje zwodnicze występujące w taktach 23 i 37. W pierwszym przypadku podyktowane jest to zakończeniem dłuższego odcinka i wprowadzeniem tematów w odwrotnej kolejności, niż to miało miejsce w pierwszym przeprowadzeniu. Z podobnym zabiegiem spotykamy się w takcie 37, gdzie z kolei kierunek wprowadzania głosów przebiega zgodnie z początkowym ekspozowaniem tematów i kontrapunktów (takty 1–16).

Dominującymi tonacjami w kolejnych przeprowadzeniach są: w pierwszym – C-dur (tonika), w drugim – ciąg modulacji z e-moll do d-moll, w trzecim – C-dur.

Chórowi towarzyszy obsada instrumentalna, w której instrumenty dęte wraz ze smyczkowymi dublują tematy. Partia *basso continuo* przejawia tu swój indywidualny rys, ponieważ nie pełni roli wyłącznie akompaniującej, ale posiada swój specyficzny charakter – w postaci basu Albertiego, o którym Schweitzer napisał, że ma oddawać „grzechotanie kości do gry w kubku”<sup>13</sup>.

## D. KRĄG HERMENEUTYCZNY ROZUMIENIA TEKSTU

Jak już zaznaczyłem, *Lasset uns den nicht zerteilen* jest najdłuższym i ostatnim chórem w *Pasji* występującym w roli turby. Pomimo okazałych rozmiarów wykorzystuje tylko jeden krótki werset Ewangelii (J 19,24). Już ten fakt świadczy o wyjątkowym znaczeniu, jakie musiały wyrzucić na kompozytorze słowa Pisma Świętego. W chórze skupiona została cała energia dramatyczna wynikająca z tekstu, który w przekładach źródłowych brzmi następująco:

### Tekst chóru zaczerpnięty z Biblii Caloviusa:

*Lasset uns den nicht zerteilen,  
sondern darum losen,  
wes er sein soll*<sup>14</sup>.

### Tekst chóru według Biblii Gdańskiej:

*Nie kraymy iey,  
ale o nią rzućmy losy,  
czyia ma być*<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2009, s. 452.

<sup>14</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., szp. 945.

<sup>15</sup> Biblia Gdańska (1726), s. 144. Dla porównania zamieszczam także przekłady znajdujące się w innych tłumaczeniach biblijnych. Tekst chóru zaczerpnięty z Biblii Brzeskiej: „Nie rzeźmy iey, ale o nią rzućmy losy czyia ma być”, *Biblia święta, Tho iest, Księgi Starogo y Nowego Zakonu, właśnie z Żydowskiego, Greckiego, y Łacińskiego, nowo na Polski ięzyk z pilnością y wiernie wyłożone*, Brześć Litewski 1563, k. 62. Tekst chóru według Biblii Leopoldy: „Nie rozrzynamy iey, ale rzućmy o nią los, czyiaby była”, *Biblia to iest, Księgi Stharego y Nowego Zakonu, na Polski ięzyk, z pilnością według Łacińskiej Biblii od Kościoła Krześciańskiego powszechnego przyięthey, nowo wyłożona*, Kraków 1561. Tekst chóru w przekładzie ks. Jakuba Wujka: „Nie kraymy iey: ale rzućmy o nią losy czyia ma być”, *Nowy Testament w przekładzie Ks. Dr Jakuba Wujka T.J. z roku 1593*, wydanie faksymilowe, Kraków 1966, s. 380–381.

Interpretację teologiczną powyższego fragmentu rozpocznę od zaprezentowania tekstu źródłowego, czyli komentarza pochodzącego z Biblii Caloviusa. Na wstępie Luter podkreśla rolę, jaką odegrał św. Jan w opisie całego wydarzenia: „Jan sporządził bardzo pieczołowity tekst o tunice Pana Jezusa i Jego szatach. Podkreślił, że knechci, którzy ukrzyżowali Chrystusa, rozerwali Jego szaty i podzielili je między sobą. Tylko Jego tunikę pozostawili nierozzerwaną i rzucili o nią losy”<sup>16</sup>.

W komentarzu do Psalmu 22 Luter próbuje uzasadnić przyczynę, która miała bezpośredni wpływ na zachowanie żołnierzy: „Ja nie sądzę, że knechci żołnierscy podzielili między siebie ubranie ze względu na zysk albo jakąś przydatność, ale że chcieli po prostu jakby błazeńską zabawą żartować, bawić się, kpić pod pozorem, że z Chrystusem jest jakby wszystko skończone, tak jak z kimś kto został opuszczony, stracony, pożarty, i na zawsze zapomniany, jak jeden z najbardziej wgardzonych i bezwartościowych ludzi, któremu poza tym, że zabrano ciało i życie, to w dodatku nie pozwolono Jego krewnym wziąć po Nim na pamiątkę ubrania, aby mogli Go wspominać”<sup>17</sup>.

W konkluzji Luter pisze: „taka jest opinia Proroka, że Chrystus został oddany w ręce rozwścieczonych, szalonych wrogów i bezbożnych dzieci szatana, którzy tak bardzo wątpili w Niego, że nawet czując się bezpiecznie, ci źli ludzie drwili z Jego ubrania, nie mówiąc już o tym, że mogliby mieć nadzieję na Jego zmartwychwstanie, albo baliby się tego, że ta śmierć mogłaby zostać pomszczona przez Boga”<sup>18</sup>.

Autor komentarza podkreśla zasługi czwartego Ewangelisty, który „nie zapomina tej historii i [...] mówi, że [...] knechci [...] swoimi zuchwałymi czynami niewinnego i spragnionego człowieka pozbawili czci”<sup>19</sup>. Ojciec reformacji apeluje o to, aby haniebne zachowanie żołnierzy nie pozostało zapomniane, ale utkwilo w pamięci jako wyraz nieludzkiego znęcania się nad niewinnym i bezbronnym Jezusem. Luter podkreśla, że knechci, którzy ukrzyżowali Chrystusa, zachowywali się w sposób wyjątkowo okrutny, nie przestawali Jezusa nękać, a nawet odarli Go z szat, „jak gdyby był szelmą i mordercą”<sup>20</sup>.

W dalszej części komentarza do Ewangelii św. Jana następują odniesienia do Psalmu 22, uznawanego za jeden z najważniejszych psalmów mesjańskich,

<sup>16</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., t. III, szp. 945.

<sup>17</sup> Tamże, t. I, Wittenberg 1681, szp. 319.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Tamże, t. III, szp. 945.

<sup>20</sup> Tamże.

do którego nawiązuje aż dziesięć ksiąg Nowego Testamentu<sup>21</sup>. Ze względu na to, że większość badaczy podczas przeprowadzania egzegezy wersetu 24 z Ewangelii Janowej powołuje się na realizację zapowiedzi znajdujących się w Psalmie 22, istotne jest zaprezentowanie komentarza, jaki znajduje się w Księdze Psalmów na kartach Biblii Caloviusa. Początkowo Luter rozważa w nim, dlaczego Ewangelista eksponują tak mocno fakt odarcia z szat Chrystusa, pomijając przy tym wiele innych zdarzeń, które wydają się być równie jaskrawymi przejawami wrogości wobec Niego: „Ale dlaczego [...] Ewangelista nie wspominają o sercu czy innych częściach ciała, o języku albo innych członkach, o których jest mowa? Jak sądzę, byli motywowani tym, że Prorok też opowiada właśnie o tym poniżeniu Chrystusa, choć równocześnie milczy o wielu innych i większych sprawach, które mogłyby mieć donioślejsze znaczenie, jak to, że Chrystus został wyśmiany, wyszydzony, cierniem ukoronowany, maltretowany, opluty, i wiele innych rzeczy”<sup>22</sup>. Odpowiedź na pytanie pada w dalszej części komentarza: „W tym działaniu Ewangelista zauważyli jakąś wielką tajemnicę, której jednak nie chcieli ukazać w pełnym świetle. Być może dlatego tak zrobili, że chcieli przedstawić przy pomocy pierwszego i ostatniego wersu cierpienie Chrystusa, aby zaznaczyć w ten sposób, że wszystkie środkowe wersy też nawiązują do Chrystusa i świadczą o mających się wypełnić słowach Pisma”<sup>23</sup>.

W tej perspektywie Luter przyznaje, że wydobyć z całego psalmu słów o naigrywaniu się z Jezusa oraz pozbawieniu Go tuniki zmierzają do jednego zasadniczego celu – podkreślenia realizowania się proroctw starotestamentalnych na kartach Ewangelii.

Przedstawiona powyżej interpretacja teologicznej wypowiedzi chóru oparta została na najważniejszych źródłach, czyli cytatach i komentarzach zawartych w Biblii Caloviusa oraz Biblii Gdańskiej. Dla poszerzenia obszaru badań warto zamieścić jeszcze kilka wypowiedzi teologów podejmujących problematykę związaną z interpretacją wersetu 24 z rozdziału 19 Ewangelii według św. Jana (J 19,24).

<sup>21</sup> Por. D.H. Stern, *Komentarz żydowski do Nowego Testamentu*, Warszawa 2004, s. 344. Tekst źródłowy Ps 22: „Podzielili się moimi szatami, o suknię moją miotali kostkami”. *Kancjonał to jest: Księgi Psalmów, y Pieśni Duchownych za zgodą wszystkich zborów Ewangelickich koronnych, W.X. Litewskiego, y Państw do nich należących, z dawniejszych Kancjonałów, Psalterzów y Katechyzmów zebrane, y Gwoli Jednostannemu Używaniu wydane*, Królewiec 1742, s. 33. Dla porównania – przekład Ps 22 Cz. Miłosza z języka hebrajskiego: „Dzielią między siebie szaty moje i o suknie moje los miotalją”, Cz. Miłosz, *Księga Psalmów*, Lublin 1982, s. 93.

<sup>22</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., t. I, szp. 318.

<sup>23</sup> Tamże.

Jednym z ważniejszych protestanckich komentarzy R. Bultmanna znajdujemy egzegezę słów Ewangelisty, którą niemiecki teolog zaczyna słowami: „O rozdzieleniu szat Jezusa (J 19,23–24)”. Historia o czterech żołnierzach, którzy pilnowali krzyża i rozdzielili między siebie ubiór krzyżowanego Chrystusa, zdaniem Bultmanna ma na celu ukazanie realizowania się proctw Ps 22 [21],19. Tak też opisują to synoptycy, lecz opowiadają oni o rozdarciu szaty jako o akcie jednorazowym i tylko w odniesieniu do tego fragmentu. Jan Ewangelista ukazuje dwa zdarzenia: 1). dotyczące wierzchniej części ubrania, która zostaje podzielona wśród czterech żołnierzów; 2). tuniki, która była zrobiona z jednej części i została poddana losowaniu. Ewangelista, zobowiązany do czynienia odniesień do Pisma Świętego, rozszerza w ten sposób przestrzeń interpretacyjną. Rozszerza ją bardziej niż synoptycy odnosząc się do dwóch wersów Ps 22,19. Można zadać pytanie, czy ten epizod miał dla Ewangelisty jakiś szczególny sens, ale nie można tego jednoznacznie udowodnić<sup>24</sup>.

Dla Bultmanna istota przesłania teologicznego św. Jana wyraża się również w potrzebie zaakcentowania faktu realizowania się proctw starotestamentalnych. Można zatem przyjąć, że taka jest powszechna wykładnia istoty słów zapisanych przez Ewangelistę, który odwołuje się do Psalmu 22.

Warto jeszcze poświęcić chwilę uwagi symbolicznie tuniki Chrystusa, ponieważ w *Pasji* Bacha została podkreślona za pomocą retorycznych środków muzycznych walka żołnierzy o tę niezwykłą część ubioru Jezusa. W myśli patrystycznej tunika wyrażała jedność Kościoła, natomiast żołnierze widziani byli jako „dalsze narzędzia realizującego się planu Bożego, przewidzianego w Pismach Starego Testamentu”<sup>25</sup>. Interpretacja podziału szat i tuniki może być rozumiana w podwójnym sensie: chrystologicznym i eklezjologicznym. Chrystologiczna czy też misteryjna rozpowszechniona jest wśród takich komentatorów greckich, jak: Cyryl Aleksandryjski, Jan Chryzostom, Teofilakt<sup>26</sup>. Cyryl Aleksandryjski opisuje podzieloną tunikę jako „ciało Słowa, które rozdzielone na cztery części świata, mimo to pozostaje jedyne, jak tunika Jezusa”<sup>27</sup>. Zdaniem Ruperta z Deutz „Pismo jest szatą

<sup>24</sup> Por. R. Bultmann, *Das Evangelium des Johannes*, Göttingen 1962, s. 519.

<sup>25</sup> A. Jankowski, L. Stachowiak, *Komentarz praktyczny do Nowego Testamentu*, t. I, Poznań–Kraków 1999, s. 572.

<sup>26</sup> Por. S. Mędała, *Ewangelia według Świętego Jana*, cz. 2, rozdziały 13–21, [w:] *Nowy komentarz biblijny*, red. A. Paciorek, R. Bartnicki, T. Brzegowy, *Nowy Testament*, t. IV, Częstochowa 2010, s. 249.

<sup>27</sup> Tamże.

jedynego Słowa Bożego i jedynej wiary, która nie powinna być dzielona przez heretyków”<sup>28</sup>.

W obszarze języka łacińskiego przeważa interpretacja eklezjologiczna i moralna. Według św. Cypriana w całości tkana tunika oznacza jedność całego Kościoła zespolonego więzią miłości<sup>29</sup>. W ujęciu św. Augustyna cztery części wyobrażają Kościół rozpowszechniony po całym świecie i obecny w czterech częściach świata, a losowana tunika wyraża jedność wszystkich części, połączonych węzłem miłości<sup>30</sup>. Podobne ujęcie spotykamy także u świętych: Hieronima, Ambrożego czy Grzegorza z Nazjanzu<sup>31</sup>. Eklezjologiczna interpretacja szaty i tuniki Jezusa za Augustynem została rozpowszechniona w egzegezie średniowiecznej (św. Tomasz z Akwinu). Taką interpretację odrzuca zdecydowanie Kalwin, widząc jako fundament jedności Kościoła jedynie wiarę w Pismo Święte. W polemice z katolikami zarzuca im oddzielanie wiary od Pisma Świętego: „Jak wtedy żołnierze podzielili szaty Chrystusa, tak teraz ludzie przewrotni rozszarpują całe Pismo, w które Chrystus się oblókł, aby się nam pokazać w formie widzialnej”<sup>32</sup>.

We współczesnych ewangelickich komentarzach niemieckojęzycznych spotkać można przykład egzegezy podkreślającej znaczenie antydoketystyczne sceny, w której Jezusowi zostaje odebrana tunika. Św. Jan o wiele bardziej niż synoptycy podkreśla człowieczeństwo Chrystusa w jego prawdziwym cierpieniu: „Jezus wisi obnażony i poniżony na krzyżu, została mu odebrana godność – jest nagi”<sup>33</sup>. W ewangelicznym passusie należy zatem zauważyć przede wszystkim fakt pozbawienia Chrystusa okrycia w celu ukazania jeszcze większego upokorzenia, jakie w tej sytuacji odczuwałby każdy człowiek.

## E. ANALIZA ZWIĄZKÓW SŁOWNO-MUZYCZNYCH

Chór skomponowany został w tonacji C-dur, którą charakteryzują konkretne znamiona retoryczne. Do najbardziej istotnych należą zdania wypowiedziane przez Matthesona, który w swoim traktacie *Das neu-eröffnete*

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Por. tamże.

<sup>30</sup> Por. S. Witkowski, *Męka Pańska według Ewangelii św. Jana*, Kraków 2001, s. 73.

<sup>31</sup> Por. tamże.

<sup>32</sup> J. Kalwin, *In Evangelium secundum Joannem commentarius*; cyt. za: S. Mędała, *Ewangelia według Świętego Jana*, dz. cyt., s. 249.

<sup>33</sup> U. Schnelle, *Das Evangelium nach Johannes*, Halle 1998, s. 287.

*Orchestre* z 1713 roku napisał: „tonacja C-dur ma charakter szorstki i dość płochliwy, ale będzie też przydatna do komponowania tańca «*Rejouissancen*», oraz wszędzie tam, gdzie pozwala się zaistnieć radości. Bez względu na to, co zostało powiedziane, zdolny kompozytor może zrobić w tym tonie również coś szarmanckiego, a nawet zastosować go w przypadkach nacechowanych delikatnym wyrazem, szczególnie wtedy, kiedy zostaną właściwie dobrane instrumenty akompaniujące. Kircher nazywa ten ton *Vagum*, to jest chwiejny, rozwlekły. Kiedyś ten ton był wykorzystywany do przedstawienia treści miłosnych i dlatego był nazywany frywolnym albo swawolnym; obecnie służy wojsku do rozbawiania (z wykorzystywanymi trąbkami, palkami, obojami)”<sup>34</sup>. W innym miejscu czytamy, że jest to tonacja o „bezcelnym charakterze, wyrażająca śmiałą, niepohamowaną radość”<sup>35</sup>.

Tak przedstawiona charakterystyka tonacji, zgodna z barokową estetyką, uzasadnia jej wybór dokonany przez Bacha dla przedstawienia „zabawy” żołnierzy pod krzyżem. Kompozytor, stosując tonację C-dur, oddaje poruszenie żołnierzy pochłoniętych grą, o której Luter pisze: „knechci żołnierscy [...] dzielą między siebie ubranie [...] jakby chcieli żartować, bawić się, kpić pod pozorem, że z Chrystusem jest jakby wszystko skończone, tak jak z kimś kto został opuszczony, stracony, pożarty, i na zawsze zapomniany”<sup>36</sup>. To, jak określa Luter, zuchwałe zachowanie knechtów,<sup>37</sup> Bach wyraził muzycznie przez użycie figury retorycznej *fugi*, która należy do szerzej opisywanych w barokowych traktatach<sup>38</sup>. W *Tractatus compositionis augmentatus* autorstwa Ch. Bernharda czytamy: „fuga jest [...] powtórzeniem melodii wprowadzonej w poprzednim głosie”<sup>39</sup>. W omawianym chórze głosy jakby gonią się i nakładają poprzez

<sup>34</sup> Por. J. Mattheson, *Von der Musicalischen Tohne. Eigenschafft und Würckung in Ausdrückung der Affecten*, [w:] tenże, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, s. 240–241.

<sup>35</sup> Cyt. za: A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha. Próba rekonstrukcji procesu przygotowania oracji muzycznej*, Poznań 2003, s. 101.

<sup>36</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., t. I, szp. 319.

<sup>37</sup> Por. tamże, t. III, szp. 945.

<sup>38</sup> Bartel wskazuje następujących teoretyków, którzy w swoich traktatach omawiali figurę *fugi*: Burmeister, Janovka, Kircher, Mattheson, Nucius, Vogt oraz Walther. Por. D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 2010, s. 299. Bartel umieszcza *fugę* w grupie tzw. *figur powtórzeń harmoniczných*. Por. D. Bartel, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln–London 1997, s. 444–445.

<sup>39</sup> Ch. Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, tłum. M. Walter-Mazur, Kraków 2004, s. 144. Temat klasyfikacji różnych odmian *fug* przedstawił Bernhard w swoim traktacie w rozdziałach LVII–LXIII. Wymienia tam takie jej rodzaje, jak: *fugae*

*strettowanie*, tworząc tym samym piętrową strukturę, która wzmacnia dramatyczność akcji. Dynamiczność zostaje podkreślona zmianą kierunku wprowadzania głosów w każdym z przeprowadzeń, co powoduje, że skala emocji jest tutaj ogromna, podsycana dodatkowo stałym motorycznym pulsowaniem szesnastek w partii *continuo*, utrzymanej w bardzo szybkim tempie.

Niektóre współczesne leksykony zamieszczają rozszerzoną definicję znaczenia figury *fugi*. W *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* czytamy m.in. o tym, że przy jej pomocy można wyrażać emocje, jakie wywołuje śpieszący się tłum<sup>40</sup>. Jej istota stanie się jeszcze bardziej uchwytna dla wyobraźni, jeśli przytoczymy słowa J.N. Forkla: „[Bach] traktował swoje głosy [...] jako osoby, które rozmawiają ze sobą w zamkniętej grupie”<sup>41</sup>.

W tak zarysowanej przestrzeni znaczeniowej *fugi*, uchwycenie wyobraźnią dynamiki wydarzeń, jakie rozgrywały się pod krzyżem, nie pozostawia wątpliwości, że trudno byłoby zastosować bardziej adekwatną figurę do tego rodzaju przekazu emocji. Zapalczliwość uczestników biorących udział w tej niecodziennej „walce” przybiera postać gry, którą W. Barclay nie waha się nazwać hazardem<sup>42</sup>. Obojętność świata wobec Chrystusa wyraził słowami: „Tam na krzyżu Jezus umiera w agonii, a pod krzyżem żołnierze rzucają sobie kości, jak gdyby nic ważnego się nie stało”<sup>43</sup>.

W omawianym chórze głosy reprezentujące uczestników walki, która mogłaby być nazywana także „zabawą”, zostają wprowadzone w kolejności: bas, tenor, alt i sopran, po to, by spierając się, dopuścić do głosu w takcie 15 kolejno wejście w zmienionej konfiguracji: tenoru, altu, sopranu i basu. Pod koniec pierwszego przeprowadzenia następuje całkowite zamieszanie pomiędzy uczestnikami całego zdarzenia. Począwszy od drugiego przeprowadzenia mamy nowy układ sił, teraz już nieco ustabilizowany, i tak do głosu dochodzą w kolejności: sopran, alt, tenor i bas. Ten pozorny porządek zostaje po raz trzeci zachwiany w ostatnim przeprowadzeniu, które pod względem kolejności pojawiania się głosów przypomina pierwsze przeprowadzenie. Taki zmieniający się porządek wprowadzania głosów ma oczywiście swoje konsekwencje

---

*aequisonae, fugae consonae i dissonae, fugae rectae i contrariae, fugae aequales i inaequales, fugae non perpetuae i perpetuae oraz fugae mixtae*. Por. tamże, s. 144–163.

<sup>40</sup> Por. H. Krones, *Musik und Rhetorik*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik: Sachteil*, red. L. Finscher, t. VI, Kassel–Stuttgart 1997, szp. 819.

<sup>41</sup> Tamże, szp. 821.

<sup>42</sup> Por. W. Barclay, *Ewangelia według św. Jana*, t. II, tłum. G. Bednarczyk, Warszawa 1987, s. 338.

<sup>43</sup> Tamże.

wyrazowe. Ten doskonały zabieg retoryczny posłużył do oddania swego rodzaju „kotłowania” się żołnierzy, krzyczących i wyrywających sobie tunikę z rąk (głosy znajdują się w ekstremalnych dla siebie wysokościach, np. w takcie 43 i następnym): *Lasset uns den nicht zerteilen* („Nie kraymy iey”). Bach, utrzymując napięcie ciągłą zmianą wprowadzania głosów, podkreśla tym samym, że tunika pozostaje niezmiennie w całości, i sugeruje, iż sytuacja, w której nastąpiłoby jej rozerwanie, skutkowałaby powstaniem zaledwie kilku bezużytecznych kawałków<sup>44</sup>.

Ciekawym rozwiązaniem jest chwilowe jakby wyhamowanie w miejscach, gdzie głosy zmieniają kierunek wejść, co ma miejsce na końcu każdego z przeprowadzeń (takty 23, 37 i 51). Dzięki takiemu zabiegowi kompozytor niezwykle sugestywnie odzwierciedla kołujący ruch tłumu, który wykrzykuje „Nie kraymy iey, ale o nią rzućmy losy, czyia ma być!”.

Ważnym elementem konstrukcyjnym chóru jest figura krzyża rozpościerającego szeroko swe ramiona pomiędzy wejściami głosów oraz druga, mniejsza, powstała z kontrapunktu stałego (co zostało przedstawione na wykresie).

Zagłębiając się jeszcze bardziej w szczegóły, warto poświęcić nieco uwagi tematowi fugi, gdyż to on w znacznej części determinuje wydźwięk emocjonalny całego utworu. W jego budowie można wyodrębnić co najmniej trzy ważne figury retoryczno-muzyczne, jakimi kompozytor posłużył się dla wydobycia afektu wynikającego z treści tekstu Pisma Świętego. Pierwszą z nich jest *repetitio* wyrażone przez sylabiczne powtarzanie tego samego dźwięku w jednakowych wartościach rytmicznych (ósemkach), przez co uzyskany został efekt skandowania pierwszych słów *Lasset uns den nicht zerteilen* („Nie kraymy iey”), opartych na pulsującym, niezmiennym i niezachwianym *basso continuo*. Drugą figurą w temacie jest *syncopatio* użyte tylko na słowie *zerteilen* („kraymy”) w drugim takcie. Jest to bardzo świadomy zabieg, który miał na celu zilustrować ciągnięcie czy wręcz szarpanie tuniki przez walczących o nią żołnierzy. W tym miejscu temat osiąga swoje maksimum ekspresyjne, gdyż synkopa burzy ustalony porządek rytmiczny.

Z teologicznego punktu widzenia walka o tunikę nie jest niczym wyjątkowym, bowiem ta część odzienia Chrystusa znajduje w refleksji teologicznej mocne ugruntowanie. Prawdopodobnie z tego powodu Bach wyeksponował tak bardzo ten moment w relacji pasyjnej, czyniąc z jednego wersetu biblijnego materiał, który posłużył mu do skomponowania najdłuższego chóru turby w *Pasji*.

<sup>44</sup> Por. Augustyn, *Homilie na Ewangelie i Pierwszy List Św. Jana*, cz. 2, tłum. W. Szoldrski, W. Kania, Warszawa 1977, s. 337.

W źródłowych komentarzach można spotkać wiele interpretacji dotyczących symboliki tuniki. W niektórych, jak np. w Biblii Wujka z 1593 roku, można przeczytać, że to Maria sama utkła tunikę i podarowała swojemu Synowi przed Jego odejściem z tego świata<sup>45</sup>.

Tunika jest także symbolicznym przedstawieniem łączności między Bogiem a człowiekiem. Pozbawiona szwu, odpowiada opisowi tuniki, jaką nosił najwyższy kapłan. Łacińskie słowo *pontifex* (kapłan) oznacza „budowniczy mostu”, tak więc występuje tutaj analogia kapłana budującego most między wiernymi a Bogiem. To porównanie ma na celu podkreślenie, że to Chrystus jest Najwyższym Kapłanem, przez którego ludzkość powraca do Boga. I to właściwie jest istota całej wykładni tego passusu. Św. Jan uczy, że właśnie Jezus, będąc Najwyższym Kapłanem, otwiera wszystkim ludziom doskonałą drogę do Boga<sup>46</sup>.

Warto także zwrócić uwagę na interpretację symboliki tuniki, jaką przedstawił św. Tomasz z Akwinu. W swoim *Komentarzu do Ewangelii według św. Jana* podkreśla, że została utkana cała z góry, w analogii do ukształtowania ciała Chrystusa przez moc – Ducha Świętego<sup>47</sup>.

W omawianym kontekście tunika stanowi przedmiot sporu i walki żołnierzy rzymskich, dlatego Bach ukazuje to przez zastosowanie m.in. figury *syncopatio*, która unaocznia słuchaczom moment wrywania sobie przez żołdaków tuniki Chrystusa. Od strony muzycznej mamy więc do czynienia z zaburzeniem naturalnej akcentacji metrycznej występujące na słowach *nicht zerteilen* („nie kraymy”). Sama figura opisywana została w wielu traktatach. Ja powołam się na jednego z niemieckich teoretyków J.G. Walthera, który definiuje ją w następujący sposób: figura „*syncopatio*» albo ligatura, występuje wtedy, kiedy nuty są przeciwstawiane pulsowi i pozostają nierówne do takiego momentu, aż zostanie przywrócony właściwy puls<sup>48</sup>. Sam termin wywodzi się z języka greckiego i tłumaczony jest na łaciński jako *ferio, verbero* – „uderzać”, „bić”, „atakować”. Bartel, powołując się na źródła, definiuje tę figurę w następujący sposób: „*Syncopatio*» chłoszcze puls jakby atakując ustaloną miarę taktu<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> W Biblii Wujka na temat pochodzenia tuniki czytamy: „A Euthymius y inni piszą, że ją była sama Panna Maria urobiła”, *Nowy Testament w przekładzie Ks. Dr Jakuba Wujka...*, dz. cyt., s. 382.

<sup>46</sup> Por. W. Barclay, *Ewangelia według św. Jana*, dz. cyt., s. 337–340.

<sup>47</sup> Por. Tomasz z Akwinu, *Komentarz do Ewangelii Jana*, tłum. T. Bartoś, Kęty 2002, s. 1115.

<sup>48</sup> J.G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, red. P. Benary, Leipzig 1955, s. 140.

<sup>49</sup> D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 398.

W ten sposób mamy wrażenie dysproporcji, a tym samym poczucie zaburzenia stabilizacji metrycznej. W takim przypadku słowa są śpiewane wbrew ustalonemu pulsowi, czyli metrum. Kiedy połączymy takie rozumienie figury ze słowami „nie kraymy”, nie mamy wątpliwości, że zabieg ten odzwierciedla niezwykle wyraziście sytuację, w której żołnierze wyrwywają sobie tunikę, mówiąc: „Nie kraymy iey, ale o nią rzućmy losy, czyia ma być”.

Oprócz omówionych powyżej dwóch figur należy wymienić jeszcze jedną, której zadanie polega na ilustrowaniu toczących się kości do gry. Mam na myśli figurę *grosso*. Jej nazwa pochodzi od słowa „grono” i oznacza „wiele drobnych jagód lub innych rzeczy przylegających ściśle do siebie i gęsto nagromadzonych”<sup>50</sup>. Dlatego najczęściej przyjmuje ona postać kilku powiązanych ze sobą dźwięków. W swym dziele *Der vollkommene Capellmeister* Mattheson wyjaśnia, że figura ta może spełniać funkcje zarówno ozdobnika, a więc podporządkowana zostanie regułom ornamentowania melodii, jak i formalnego składnika melodii, który przez swój specyficzny kształt pozwala wyrazić określone afekty<sup>51</sup>. W tym przypadku chodzi o jego drugie znaczenie – figura ta posiada funkcję ilustracyjną, obrazuje rzucanie kośćmi, niejako ich toczenie się podczas odbywającego się hazardu na Golgocie. W kontekście całego passusu *Lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum losen, wes er sein soll* zasadność użycia tej właśnie figury nie wymaga dalszego argumentowania.

Można powiedzieć, że opisana powyżej sekwencja figur: *repetitio, syncopatio, grosso* ulega zintensyfikowaniu, ponieważ powtarza się każdorazowo podczas wprowadzania tematów, które dodatkowo podlegają permanentnemu *strettowaniu*.

W całości temat posiada falujący rysunek linii melodycznej, nawiązujący do figury retorycznej *circulatio* (krążenie), w tym przypadku znamionuje ona swoiste wzburzenie tłumy.

W kontrapunkcie stałym, poza dominującą figurą krzyża, która zostanie omówiona poniżej, widać układ czterech dźwięków w obrębie ambitusu seksty, zauważalne zwłaszcza w pierwszym przeprowadzeniu (takty 1–24), co ma swoje konotacje z figurą *exclamatio*.

Bezpośrednią figurą towarzyszącą nieprzerwanie kontrapunktowi stałemu (zob. wykres) jest przede wszystkim figura krzyża – *imaginatio crucis*, której nazwa nie była wymieniana w traktatach z epoki baroku. Po raz pierwszy pisze

<sup>50</sup> J. Mattheson, „*Der vollkommene Capellmeister*” – Część II, rozdział 3, tłum. W. Lisecki, „Canor” 1992, nr 2 (3), s. 15.

<sup>51</sup> Por. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, dz. cyt., s. 116.

o niej Hermann Keller w pracy poświęconej dziełom Bacha<sup>52</sup>. Figurę tę tworzy układ dźwięków przypominający kształtem krzyż. Obraz ten powstaje w wyniku „przecinania się wyimaginowanych prostych, jednej łączącej pierwszy i czwarty dźwięk oraz drugiej, wiążącej dźwięk drugi i trzeci”<sup>53</sup>. Figura ta jest muzycznym odzwierciedleniem krzyża i spotyka się ją w utworach od późnego renesansu poprzez cały barok – najczęściej we fragmentach ze słowem „krzyż”. Należy jednak uświadomić sobie to, że figura krzyża, choć niewątpliwie istotna, to jednak jest w niewielkim stopniu uchwytana w akcie słuchowej percepcji, znacznie bardziej staje się wyrazista na drodze obserwacji bezpośrednio w partyturze, czy wykresie.

W omawianym chórze figura towarzyszy słowom ilustrującym niejako wzajemne przekomarzanie się żołnierzy skandujących: to właśnie „do mnie” ma należeć tunika!

Postać tej figury może występować w formie ściśniętej lub rozwiniętej w zależności od efektu, jaki zamierza osiągnąć kompozytor. Najczęściej spotykamy dwukrotne zestawienie całego zwrotu *wes er sein sol* (np. w sopranie, takty 21–24), przy czym najistotniejszym słowem, jakie ulega wielokrotnemu powtórzeniu, jest wyrażenie *wes* („czyja”). Jest to niejako kluczowe słowo, gdyż właśnie o to toczy się gra – „czyja” ma być, do kogo ma należeć tunika Chrystusa. Dlatego Bach poza dwukrotnym powtórzeniem całego zwrotu zestawia kolejno obok siebie aż czterokrotnie słowo *wes* w partii basu na przestrzeni taktów 51–54.

Pewnej retrospekcji *imaginatio crucis* można dopatrzeć się w krzyżowym układzie głosów wprowadzających temat *Lasst uns den nicht zerteilen, sondern darum losen, wes er sein sol*. Użycie tej figury wyraźnie widać w taktach 21–49. Przekątne wynikające ze sposobu prowadzenia tematów fugi zostały przedstawione na wykresie [ryc. 5, s. 179]. Występuje tam pięć prezentacji opisanej figury z jedną niewielką różnicą; pierwsze zestawienie rozpoczyna tenor, a kolejne cztery alt. Być może w ten sposób Bach pragnął zilustrować kłótnię żołnierzy wynikającą z trudu podjęcia decyzji co do dalszych losów tuniki Chrystusa?

<sup>52</sup> Por. H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergrabe*, Leipzig 1950; por. także: T. Jasiński, „*Imaginatio crucis*” w *muzyce baroku*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Poznaniu” 1994, nr 6, s. 65–82.

<sup>53</sup> T. Jasiński, „*Imaginatio crucis*”..., dz. cyt., s. 65. Por. tenże, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006, s. 110–114.

Figurą zamykającą całą konstrukcję chóru jest *noema*<sup>54</sup>, zbudowana na przetrześci taktów 52–55. Zabieg ten kompozytor stosuje dość rzadko, np. do wyrażania dogmatów. Tutaj można łączyć go z przywołaniem Psalmu 22,19: „Aby się pismo wypełniło, które mówi: Podzielili między się szaty moje, a o odzienie moje los miotali”<sup>55</sup>. Za pomocą tego retorycznego rozwiązania Bach podkreślił, że Pismo realizuje się we wszystkich szczegółach, zgodnie ze słowami Ewangelistów: „Ani jedna jota, ani jedna kreska nie zmieni się w Prawie, aż się wszystko spełni” (Mt 5,18) oraz: „Musi się wypełnić wszystko, co napisane jest o Mnie w Prawie Mojżesza, u Proroków i w Psalmach” (Łk 24,44)<sup>56</sup>.

W tym miejscu w przekazie muzycznym następuje zamiana dotychczasowej faktury polifonicznej na homofoniczną, co zgodnie z definicją figury ma podkreślić wymowę całego analizowanego tekstu Słowa objawionego *Lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum losen, wes er sein soll*, który zostaje przedstawiony po raz ostatni.

Szczególnie nurtujący jest tutaj jeden zwrot *wes* („czyja”). Po raz kolejny zostało użyte słowo klucz, będące składnikiem pytania, na które stara się odpowiedzieć Bach przez cały przebieg kompozycji. Można wysnuć hipotezę, że odpowiedź na zadane pytanie, „czyja” (*wes*) ma być tunika, znajduje się w sopranie, który w takcie 54 posiada niezwykle wysoki dźwięk  $a^2$ , tworząc tym samym figurę wykrzyknikową – *exclamatio*, przez co kompozytor zdaje się wyrażać moment postawienia po raz ostatni pytania, które pozostaje jednak bez odpowiedzi. Z teologicznego punktu widzenia można to uzasadnić najczęściej spotykanymi komentarzami, które mówią o realizowaniu się w tym passusie słów Psalmu 22,19. Dlatego w tym świetle doszukiwanie się odpowiedzi na pytanie, do kogo ma należeć tunika, nie tylko nie znajduje zakotwiczenia w tekście Pisma Świętego, ale również w opracowaniu muzycznym kompozytora.

\* \* \*

<sup>54</sup> J. Burmeister dostrzega w tej figurze poza zmianą fakturalną jeszcze jej deklamacyjny charakter, z czym spotykamy się właśnie w tym przypadku. Por. H. Kroner, *Musik und Rhetorik*, dz. cyt., s. 828.

<sup>55</sup> Biblia Gdańska (1726), s. 144.

<sup>56</sup> Oba cytaty podają za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, red. A. Jankowski, L. Stachowiak, K. Romaniuk, wyd. IV, Poznań 1996.

*Lasset uns den nicht zerteilen* (nr 54) stanowi przykład chóru-turby, który należy wraz z innymi chórami tego typu do warstwy dramatycznej *Pasji według św. Jana*. Podobnie jak recytatywy, partie turby zawierają tekst zaczerpnięty z Pisma Świętego. Wykazują silne zabarwienie emocjonalne, przez co powodują wzrost czynnika dramatycznego całego dzieła.

W omawianym chórze Bach położył szczególny nacisk na oddanie dramaturgii akcji, ukazując hałaśliwą scenę, w której żołnierze rzucają losy o tunikę Chrystusa. Aby to lepiej zilustrować, kompozytor posłużył się figurą retoryczno-muzyczną – *fugą*, zakładającą zastosowanie techniki fugowanej. Bardzo sugestywnym zabiegiem oddającym kłótnie między żołnierzami jest tutaj ciągłe *strettowanie* tematów, które w dodatku są wprowadzane w taki sposób, by wywołać uczucie krążenia, czy wręcz – kołowania. Sam temat fugi posiada bardzo energetyczny charakter. Na początku jak gdyby równomiernie skanduje pierwsze słowa, by następnie „zachwiać nimi” przy pomocy synkop, a w końcu – nadać im największą ruchliwość. Znaczej motoryki związanej z rozgrywającą się akcją dodaje kształt linii melodycznej partii *continuo*, która stanowi swego rodzaju kanwę dla całej konstrukcji chóru. Tylko w tej części Bach stosuje tu szybki przebieg szesnastkowy, co nadaje kompozycji indywidualny charakter przez „natarczywe” rytmiczne pulsowanie. W ten bardzo wyrazisty sposób został przedstawiony swego rodzaju zgiełk panujący pod krzyżem. Przykład ten ukazuje, jak niezwykle potencjał posiada muzyka w interpretacji treści, w tym przypadku – wybitnie dramatycznych.

Opisane powyżej *strettowanie* tematów, oparte na „pulsującym” *basso continuo*, odzwierciedla niezwykle sugestywnie szarpanie czy wyrwanie sobie tuniki przez żołnierzy, która – o czym należy pamiętać – pozostaje cały czas w całości. Dlatego wyjątkowo w tym utworze nie ma żadnych pauz generalnych, kojarzących się w retoryce z wszelkiego rodzaju przerywaniem, a chwilowe zatrzymania motoryki, pojawiające się dwukrotnie w kadencjach, służą jedynie do odwrócenia kolejności wprowadzania tematów – a więc ilustrują w dalszym ciągu charakterystyczne kołowanie.

Występujący w tym chórze motyw tuniki utkanej w jednym kawałku można interpretować jako łączność między Bogiem a człowiekiem albo nawiązanie do stroju najwyższego kapłana. W szerszej perspektywie opis rzućcia o nią losów akcentuje przede wszystkim fakt spełniania się proroctw starotestamentalnych, zapisanych w wersecie 19 jednego z najważniejszych psalmów mesjańskich (Ps 22,19). Wypowiedź żołnierzy (J 19,24), nawiązująca do tych słów, znalazła w muzycznej interpretacji Bacha opracowanie bogate w niuanse i wyjątkowo rozwinięte w czasie (najdłuższy chór-turba w *Pasji*). Świadczy to o ortodoksyjnym traktowaniu przez kompozytora

nauki Lutra, który przywiązywał wielką wagę do Psalterza, widząc w nim streszczenie całego Pisma Świętego.

Nie sposób pominąć faktu, że chór ten został napisany w tonacji C-dur, która poprzez swoje retoryczne konotacje wyraża niepohamowaną wesołość. W tym miejscu oddaje ona nastrój „żołnierskiej zabawy”, a tym samym podkreśla kontrast między osamotnieniem Jezusa a rozbawieniem i obojętnością tłumu uosabiającego grzeszników. Inne środki przyciągające uwagę to: „figura krzyża”, powstała z kontrapunktu stałego, oraz figura *grosso*, symbolizująca toczące się kości do gry.

Te wszystkie zabiegi kompozytorskie świadczą niezaprzeczalnie o najwyższym kunszcie Bacha, przejawiającym się w dbałości o muzyczne zilustrowanie najdrobniejszych szczegółów zawartych w tekście natchnionym. Zarówno w analizowanym wcześniej recytatywie, jak i w omawianym chórze, odczuwalne jest ortodoksyjne traktowanie przez Bacha w jego „muzycznej egzegezie” nie tylko tekstu Pisma Świętego, ale także wykładni Lutra, zawartej w komentarzach do Biblii Caloviusa.

# Rozdział

## VI

### WARSTWA LIRYCZNA. ANALIZA MUZYCZNO-TEOLOGICZNA ARII *ES IST VOLLBRACHT* (NR 58)

Na warstwę liryczną w *Pasji według św. Jana* składają się przede wszystkim arie i chorały. Ich celem nie jest wierny przekaz Pisma Świętego, ale refleksja nad jego treścią. W ariach Bach posłużył się jednym z czterech głosów solowych (sopran, alt, tenor, bas), reprezentujących niejako każdego z nas. Dlatego możemy się z nimi w pewien sposób utożsamiać. W naszym najbardziej osobistym imieniu wyrażają żal, smutek, rozpacz, błaganie, gotowość służenia, a niekiedy radość<sup>1</sup>. Ponadto wszystkie arie w Bachowskich pasjach wykazują pewne cechy wspólne. Ich muzyczny charakter: wyraz, puls, konstrukcja, wynikają z przesłania tekstu poetyckiego, a muzyczna strona jest właściwie zintensyfikowaniem mowy słownej. Należy także podkreślić, że w ariach i ariosach, za sprawą swobodniejszej formy wypowiedzi, wyrażona została pobożność indywidualna, zakorzeniona w pietyzmie. W ten sposób pasje odzwierciedlają pewien specyficzny etos religijno-liturgiczny ówczesnego luteranizmu<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Por. M. Tomaszewski, *Wokół Pasji Mateuszowej J.S. Bacha*, wykład wygłoszony 1 kwietnia 2007 r. podczas *XII Dni Bachowskich* organizowanych przez Akademię Muzyczną w Krakowie.

<sup>2</sup> Por. K. von Fischer, Komentarz do płyty: *J.S. Bach „St. John Passion”*, Archiv Produktion, 419324-2, 1986, s. 13.

## A. ARIA W STRUKTURZE UTWORU

Aria była jednym z najważniejszych gatunków barokowej sztuki wypowiedzi, w którym pierwszoplanową rolę odgrywało wzbudzanie afektów. Erdmann Neumeister, autor wielu librett do kantat kościelnych Bacha, podkreślał, że jest ona „duszą opery”<sup>3</sup>, nie rozwija akcji, lecz ją komentuje. Śpiewak powinien uwypuklić najważniejsze cechy odgrywanej postaci, jednakże zawsze w relacji do zmieniających się na scenie wydarzeń<sup>4</sup>. Bardzo ważnym czynnikiem jest tutaj sposób, w jaki się to dokonuje. Alessandro Scarlatti uważał, że „oddanie emocji, z jaką postacie się wypowiadają [...] jest najbardziej podstawową kwestią, aby poruszać i doprowadzić umysł słuchacza do różnorodnych uczuć, które odsłaniają wydarzenia dramatu”<sup>5</sup>.

Tak jak w przypadku wcześniej analizowanych przeze mnie fragmentów *Pasji*, duże znaczenie dla właściwego zrozumienia omawianego gatunku mają informacje, jakie pozostawili nam barokowi teoretycy niemieccy. W *Musikalisches Lexicon* Walthera odnaleźć można definicję arii, zgodnie z którą jest nią każda melodia, zarówno instrumentalna, jak i wokalna, ale przede wszystkim „melodia śpiewana, która jest dostosowana do istoty słów”<sup>6</sup>.

Mattheson swoją refleksję rozpoczyna od stwierdzenia, że gatunek arii jest „szeroko rozpowszechniony: w dzisiejszej sztuce komponowania prawie wszyscy się do niej odnoszą”<sup>7</sup>. Dalej dzieli arie na następujące rodzaje: *Arioso*, *Arietta*, *Arie, con e senza Stromenti, col Basso obligato*<sup>8</sup>. W dalszej części cytowanego traktatu zanotował: „Słowo aria pochodzi bez wątpienia od powietrza nie tylko dlatego, że każdy dźwięk znajduje w nim swój nośnik; ale i z tego względu, że pięknej melodii nie można do niczego innego porównać jak do świeżego powietrza i równocześnie do takiego odświeżenia, które nie mogłoby być już większe”<sup>9</sup>. Następnie Mattheson próbuje bliżej zdefiniować pojęcie

<sup>3</sup> D. Bartel, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln–London 1997, s. 53.

<sup>4</sup> Por. tamże.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> J.G. Walther, *Musikalisches Lexicon*, Leipzig 1732, reprint wydania faksymilowego, Kassel 1967, s. 46.

<sup>7</sup> J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, reprint wydania faksymilowego, Kassel 1969, s. 211.

<sup>8</sup> Tamże, s. 212.

<sup>9</sup> Tamże.

arii, pisząc pogrubioną czcionką: aria „jest dobrze uformowaną pieśnią, która ma swoją pewną tonację i miarę czasową, zazwyczaj dzieli się na dwie części, i w krótkiej chwili wyraża dużą zawartość emocjonalną. Czasami kończy się powtórzeniem pierwszej części, a czasami nie. W pierwszym przypadku nazywa się «*da capo*», czyli od przodu, a właściwie od głowy, co jest starym Dawidowym zwyczajem, o czym świadczy Psalm 8”<sup>10</sup>. Na uwagę zasługuje bardzo sugestywne objaśnienie przez Matthesona formy arii *da capo*, czyli takiej, w której ostatnia trzecia część jest w zasadzie powtórzeniem pierwszej. Odwołuje się on tutaj do wzoru, będącego pewnego rodzaju archetypem dla tego gatunku, mianowicie Psalmu 8, gdzie na początku i w zakończeniu występuje identyczny zwrot: „Panie, Panie nasz, iakoż zacne iest imię twoie po wszystkiej ziemi!”<sup>11</sup>.

W ariach z *Pasji według św. Jana* można dostrzec pewne stałe elementy formotwórcze. Najbardziej uchwytnym jest wyraźny rytornel, który można porównać do znaku rozpoznawczego. Jest on zwykle wprowadzony przez instrument solowy (lub instrumenty), a następnie jego motywy są podejmowane przez głos wokalny. Należy zwrócić uwagę, że instrumenty solowe nie pełnią w ariach Bacha funkcji akompaniującej, ale dialogują z głosami wokalnymi. Polifoniczność jest tutaj podstawową cechą w zakresie faktury.

Bachowskie arie, nasycone poetyckim liryzmem, zawierają w sobie bogaty zasób środków retorycznych, świadczących o posiadaniu przez kompozytora nie tylko bardzo dużej wiedzy z zakresu retoryki muzycznej, ale wręcz absolutnej doskonałości w praktycznym posługiwaniu się nimi.

Arie barokowe w swojej postaci architektonicznej mogą występować w dwóch podstawowych typach: łukowym ABA<sub>1</sub> (aria *da capo* – trójczłonowa z dosłownym lub skróconym powtórzeniem na końcu części pierwszej) lub łańcuchowo-wariacyjnym<sup>12</sup>. W pewnych przypadkach kontrastujące afekty sugerowane przez tekst wpływają na całokształt arii, wówczas środkowa część arii *da capo* (B) odzwierciedla treść widzianą z innej perspektywy niż część A, przez co wydobywa przeciwne afekty. Z taką sytuacją mamy do czynienia w ariach Bacha. Istnieje tam kontrast odnoszący się do teologicznej koncepcji treści dzieła, w której często podkreślane są różnice pomiędzy perspektywą świecko-egzystencjalną a niebiańsko-eschatologiczną. W takich

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Biblia Gdańska (1726), s. 620–621.

<sup>12</sup> Por. B. Pocij, *Rozważania o formie w epoce baroku*, „Canor” 1997, nr 17, s. 50. Pierwszy typ arii (ABA<sub>1</sub>) był dominujący na początku XVIII w. Por. Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczoney*, tłum. B. Świdorska, Warszawa 2011, s. 207.

właśnie przypadkach druga część może mieć charakter egzegetyczny, interpretujący czy komentujący wcześniejsze wydarzenia. Tak właśnie dzieje się w arii *Es ist vollbracht*, gdzie część B różni się od pierwszej na zasadzie antytezy. Widzimy w niej boską interwencję Mesjasza, który przerywa czysto ludzkie rozpamiętywanie Jego męki, czyniąc istotnym moment swojego przejścia ze świata ciemności do „niebieskiego świata światłości, z którego się wywodzi”<sup>13</sup>.

Bach w *Pasji według św. Jana* stosunkowo rzadko przerywa narrację Ewangelisty ariami. Do momentu, kiedy pojawia się *Es ist vollbracht*, dzieje się to zaledwie pięć razy w kluczowych miejscach dzieła. Dopiero w scenie śmierci Zbawiciela, która wieńczy ciąg wydarzeń, kompozytor zwalnia tempo, jakby chciał się pochylić nad zmarłym Chrystusem, i czyni to najwyraźniej właśnie w arii *Es ist vollbracht*. Jest to uzasadnione, ponieważ – jak uważa M. Tomaszewski – arie stanowią pewnego rodzaju zawieszenie, wyjęcie z toku narracji, „trwające jakby poza czasem zdarzeń”<sup>14</sup>. Są to zatem takie momenty, w których „akcja się jakby urywa, by oddać miejsca uczuciowym refleksjom i medytacjom”<sup>15</sup>.

Na temat pasyjnych arii wypowiedział się J.E. Gardiner, stwierdzając: „przez całe życie zachwycalo mnie to, jak Bach instynktownie wyczuwał, w którym miejscu przerwać narrację i zwolnić tempo, gdzie wstawić solowe arie, aby nadać osobisty wymiar zagmatwanym wydarzeniom”<sup>16</sup>. Rzeczywiście nie tylko miejsca, w których występują arie, ale także ich różnorodność pod względem budowy i charakteru wymykają się spoza jakiegokolwiek standaryzacji i świadczą o niezwykłej inwencji kompozytora. Przebija z nich skoncentrowanie na analitycznym wydobyciu z tekstu wszystkich niuansów i afektów. W tych miejscach Bach po raz kolejny ukazuje nam swój najwyższy kunszt.

## B. ANALIZA FORMALNA

*Es ist vollbracht* to aria na alt z solową partią violi da gamba i towarzyszeniem orkiestry. Tak jak w poprzednich rozdziałach, analizę formy rozpocznę od prezentacji zapisu nutowego:

<sup>13</sup> S. Schulz, *Das Evangelium nach Johannes*, [w:] *Das Neue Testament Deutsch*, t. II, Göttingen 1979, s. 236.

<sup>14</sup> M. Tomaszewski, *Wokół Pasji Mateuszowej J.S. Bacha*, dz. cyt.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> J.E. Gardiner, *Muzyka w zamku niebios. Portret Johanna Sebastiana Bacha*, tłum. K. Matwieczuk, Kraków 2021, s. 372.

## Ryc. 6. Zapis nutowy arii *Es ist vollbracht* (nr 58)

**Molt' adagio**

Violino I

Violino II

Viola

Viola da gamba sola

Alto

Continuo

senza Bassono grosso

4

Va. da g.

A.

Es ist voll-bracht, es ist voll-bracht! O Trost vor für

Cont.

7 6 7 6 7 5 4 6 6 7 5 7 5 6 6 7 6 6 5 6 6 5

7

Va. da g.

A.

die ge-kränk-ten See-len, o Trost, o Trost, es ist voll-bracht! O Trost vor die ge-kränk-ten See-

Cont.

6 7 5 6 5 6 6 7 5 7 7 6 4 6 5 6 6 6 5 6 6 5

10

Va. da g.

A.

len! Die Trau-er-nacht,

Cont.

6 7 6 5 6 7 5 6 4 5 3 6 6 7

13

Va. da g.

A.

Cont.

die Trau - er - nacht. läßt nun die letz - te

7 6 4 6

5 5 2 6

15

Va. da g.

A.

Cont.

Stun - de, die letz - te Stun - de zäh - len, die Trau - er - nacht läßt nun die letz - te

6 6 7 7 6 4 6 6 6 7 4 6 5

6 6 6 7 5 6 4 5

17

Viol. I

Va. da g.

A.

Cont.

*vivace*

*ossia col Continuo sino al*

Stun - de zäh - len. Der Held aus Ju - da siegt mit

6 6 6 6 6 7 6 5

4 4 4 4 5 5 4 3

21

Viol. I *f* *p* *f*

Viol. II *f* *p* *f*

Va. *f* *p* *f*

Va. da g.

A. Macht, der Held aus Ju - da siegt mit Macht,

Cont. *f* *p* *f*

col Bassono grosso, piano

24

Viol. I *p* *f* *p*

Viol. II *p* *f* *p*

Va. *p* *f* *p*

Va. da g.

A. der Held aus Ju - da siegt mit Macht und schießt den Kampf, und schießt den Kampf

Cont. *p* *f* *p*

39

Viol. I

Viol. II

Va.

Va. da g.

A.

Cont.

5 6 6 5 4/2 7 6 5 6

*f* *p*

... und schließt den Kampf, der Held aus Ju - da siegt mit

34

Viol. I

Viol. II

Va.

Va. da g.

A.

Cont.

6/4 5/3 6/4 5/3 7 6 7 6/5 6/5

*f* *p*

Macht, der Held aus Ju - da siegt mit Macht, und schließt den Kampf,

Viol. I  
Viol. II  
Va.  
Va. da g.  
A.  
Cont.  
Va. da g.  
A.  
Cont.

adagio

*f* *f* *f*

und schließt den Kampf. Es ist voll-bracht.

*f* *p*

senza Bassono grosso

es ist voll-bracht!

Źródło: zapis nutowy opracowany na podstawie wydania partytury: J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie II: *Messen, Passionen, oratorische Werke*, t. IV, *Johannes-Passion* (BA 5037) BWV 245, red. A. Mendel, Bärenreiter, Kassel 1973, wyd. 9, 2004, s. 132–135.

Aria *Es ist vollbracht* posiada formę  $ABA_1$  (aria *da capo*). Część środkowa charakteryzuje się niespodziewaną zmianą metrum, tempa, trybu i melodii, a co za tym idzie – całkowicie odmiennym ładunkiem emocjonalnym.

Tabela 12. Układ  $ABA_1$  arii *Es ist vollbracht*

3 x <i>Es ist vollbracht!</i> 2 x <i>O Trost vor die gekränkten Seelen;</i> 3 x <i>die Trauernacht</i>	cz. A ( <i>molt' adagio</i> ) takty 1–19
2 x <i>läßt nun die letzte Stunde zählen.</i> 2 x <i>Der Held aus Juda siegt mit Macht</i> 2 x <i>und schließt den Kampf.</i>	cz. B ( <i>vivace</i> ) takty 20–39
2 x <i>Es ist vollbracht!</i>	cz. A <sub>1</sub> ( <i>adagio</i> ) takty 40–44

Źródło: opracowanie własne.

W części pierwszej (A) takty 1–4 wprowadzają ritornele gamby szeroką frazę przypominającą „niewypowiedziane preludium”<sup>17</sup>. Środkowy odcinek (takty 10–11) eksponuje tę samą frazę o tercję wyżej. Partia wokalna w takcie 5 przejmuje strukturę melodyczno-rytmiczną motywu czołowego ritornela gamby, następnie aż do końca części A głos i instrument solowy prowadzą swoisty dialog. Od taktu 12 do 17 słowa *die Trauernacht* wprowadzone zostają w niskim rejestrze altu, uwagę przykuwa zwłaszcza długa trzymana nuta ilustrująca tę ponurą i niekończącą się noc<sup>18</sup>. Rytm punktowany drugiej części tematu violi da gamba, powtarzany w głosie, znajduje wyjaśnienie jako „męczące”, powolne przemijanie czasu „odliczającego ostatnią godzinę”. Końcowy fragment prowadzi do tonacji D-dur, w której utrzymana jest część B<sup>19</sup>.

Kolejny odcinek – B w przeciwieństwie do innych arii nie jest tylko rozwinięciem wcześniejszego materiału dźwiękowego, ale elementem niezależnym tonalnie ze względu na tekst mówiący o sile, walce i triumfie. Tonacja medianty (D-dur) przeciwstawiona zostaje tutaj tonacji h-moll. Zmienia się także obsada; w części A solowym partiom towarzyszy tylko *basso continuo*, natomiast tutaj zespół powiększa się o instrumenty smyczkowe. Plan harmoniczny jest bardzo prosty, tekst pozbawiony jest tych subtelności, które dominują w części A. Wokalizy na słowach *Kampf* i *Macht* są opracowane tradycyjnie zgodnie z tym, co wyrażają słowa odnoszące się do walki i mocy. Część B kończy się w takcie 39 w sposób szybki i nieoczekiwany: nagle wszystko zatrzymuje się na słowie *Kampf*, na współbrzmieniu Fis<sup>9</sup> w dynamice *forte*. Ten zabieg jest nadzwyczaj skuteczny dla dramaturgii – oznacza definitywne zakończenie walki.

Odcinek A<sub>1</sub> jest reminiscencją pierwszej części arii. Składa się jedynie z początkowego ritornela gamby oraz motta czołowego altu. Powściągliwość Bacha jest tutaj genialna, w końcowej kadencji alt powtarza w ciszy wyłącznie zwrot *Es ist vollbracht* – i to wszystko<sup>20</sup>...

<sup>17</sup> J. Chailley, *Les Passions de J.S. Bach*, Paris 1963, s. 235.

<sup>18</sup> Por. tamże.

<sup>19</sup> Por. tamże, s. 236.

<sup>20</sup> Por. tamże, s. 237.

## C. ANALIZA PODSTAWOWYCH ELEMENTÓW DZIEŁA MUZYCZNEGO

Struktura rytmiczna głosu instrumentalnego w częściach: A i A<sub>1</sub> posiada opracowanie ósemkowo-szesnastkowe wzbogacone appoggiaturowymi oparciami (np. takty 1, 3). Pojawia się tu też rytm punktowany (np. takty 2, 4), który w wolnym tempie (*adagio*) podkreśla narrację, a także sprzyja wydobyciu ekspresji – w tym odcinku nieco wzburzonej, ale też nacechowanej pewną powściągliwością. Kierunek linii melodycznej sugeruje jednak powolny wzrost napięcia. Głos wokalny ma takie samo opracowanie rytmiczne jak motto w partii wioli da gamba. *Basso continuo* postępuje w równych wartościach; ósemki i ćwierćnuty stanowią filary dla całej konstrukcji harmoniczej.

Część B posiada metrum trójdzielne  $\frac{3}{4}$ . Złożona jest z ósemek ulegających w dalszym rozwoju diminucji, co czyni tę część bardzo dynamiczną i podkreśla kontrast w stosunku do pierwszej. Figuracje oparte są na równie monorytmicznej formule głosu basowego, wykazującego cechy ostinatowe.

Motto czołowe antycypuje emocjonalną aurę części A, którą cechują melancholijny nastrój i delikatność – doskonale pasujące do tekstu, z jakim pojawia się głos solowy po wstępnym ritornelu wioli da gamba. Kontemplacyjny charakter części pierwszej (*molt'adagio*) podkreśla barwa tego instrumentu, który Bach wykorzystuje tylko w miejscach o refleksyjnym czy wręcz intymnym wydźwięku<sup>21</sup>. Taka sytuacja ma miejsce np. w innych *Pasjach* czy kantacie *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)* BWV 106. Melodia motta zstępuje ruchem sekundowym z niewielkimi wychyleniami ornamentalnymi w postaci *appoggiatur*, podkreślających oparcia frazowe – zgodnie z barokową praktyką wykonawczą. Motto wprowadzone przez instrument zostaje przekazane głosowi wokalnemu. W dalszym przebiegu arii w głosie wioli da gamba widoczne są kolejne przedstawienia motta na różnych stopniach skali h-moll, niekiedy z przekształceniami rytmicznymi. Obie partie w swoich fragmentach początkowych wykazują niemal identyczną linię melodyczną.

Początkowy ritornel gamby określany jest w literaturze jako *Liedtypus* (pieśniowy), którego poprzednik ma dwa takty i następnik – dwa takty<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Szczegółowy spis utworów Bacha, które posiadają partie wioli da gamba znaleźć można w: U. Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung*, Kassel 2005, s. 555.

<sup>22</sup> Por. S.A. Crist, *Aria forms in the vocal works of J.S. Bach, 1714–24*, Ann Arbor 1988, s. 135.

Ciekawą rzeczą jest to, że w latach 1723–1724 w twórczości Bacha powstał tylko jeden przykład tego typu ritornelu. Powtarza się on w całości lub niemal w całości: takty 5b–8a = 1–3 oraz 13–17a = 1–4<sup>23</sup>. Wprawdzie końcowy ritornel jest zazwyczaj fragmentem wyłącznie instrumentalnym, to jednak w arii *Es ist vollbracht* Bach łamie tradycyjną zasadę i wymaga od altu, aby pojawił się znów w ostatnim takcie tej części. Stosuje ten zabieg w celu ponownego przywołania wypowiedzi Jezusa „Wykonało się”<sup>24</sup>.

W partii altu wprowadzone zostały liczne *exclamatia* (takty 6, 7, 8, 16). Pojawia się także długa nuta zatrzymująca tok narracji (takty 13 i 14), podkreślająca nastrój zamyslenia. Uwagę przyciąga niski rejestr solowego altu. Koloryt żałobnej nocy uwidacznia się w niskiej nucie na słowie *die Trauernacht*, o czym będzie mowa przy okazji analizy figur retoryczno-muzycznych. Ten spokojny klimat zostaje jednak przerwany w części środkowej – B. Bach wprowadza tu radosny typ melodii, wynikający od samego początku z rozłożonego trójdźwięku D-dur. W części A<sub>1</sub> przywołany został wstępny ritornel gamby oraz dwukrotnie powtórzona melodia pierwszego wejścia altu z dążeniem harmonicznym: dominanta–tonika.

Niektórzy badacze, jak np. M. Geck, odnajdują w melodyce partii gamby nawiązanie do utworu francuskiego kompozytora Marina Marais (1656–1728) *Tombeau pour Marais le Cadet*<sup>25</sup>, będącego epitafium dla jego zmarłego syna Silvaina. Utwór ten posiada trzy cechy, które pozwalają odnaleźć w nim archetyp żałobnej pieśni, są to: molowa tonacja, sekundowe pochody w dół oraz nawiązywanie do praktyk wokalnych<sup>26</sup>. Ten typ wywodzi się z muzyki ludowej, a następnie znalazł swój grunt w muzyce artystycznej, ostatecznie wykrystalizował się w siedemnastowiecznych utworach zatytułowanych *Tombeau*<sup>27</sup> (to rodzaj muzycznego epitafium).

Aria, utrzymana w częściach skrajnych: A i A<sub>1</sub> w tonacji h-moll – „posępnej”, ponurej i melancholijnej<sup>28</sup>, zmienia diametralnie nastrój w części B –

<sup>23</sup> Por. tamże, s. 268.

<sup>24</sup> Por. tamże.

<sup>25</sup> M. Marais, *Pièces de violes*, V księga, Paris 1725.

<sup>26</sup> Por. M. Geck, *Johann Sebastian Bach. Johannespassion BWV 245*, München 1991, s. 92.

<sup>27</sup> Por. tamże.

<sup>28</sup> M.-A. Charpentier określał tę tonację jako odwzorowującą samotność i melancholię, natomiast J.-Ph. Rameau jako łagodną i czułą. Por. J. Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Toruń 2002, s. 36. Por. także: J.-Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie*, Paris 1722, wydanie faksymilowe, Dallas 1967, s. 164.

skomponowanej w mediancie: D-dur, która burzy kontekst harmoniczno-tonalny części początkowej oraz zakończenia. Dodatkowo w części środkowej występuje faktura homofoniczna i harmonizacja progresyjna na różnych stopniach tonacji D-dur. Dość często pojawiają się postępy chromatyczne. Fragment końcowy moduluje do tonacji zasadniczej h-moll.

Tabela 13. Schemat harmoniczny arii *Es ist vollbracht*

cz. A – h-moll

1	2	3	4	5	6	7	8
h Fis <sup>7</sup>	h Ha a <sup>6</sup> H <sub>4</sub> <sup>6</sup> H	e A e <sup>7</sup>	Fis <sup>7</sup> h e <sup>7</sup> Fis G <sup>6</sup> e <sup>7</sup> Fis	h Fis h e	Fis Fis <sup>7</sup> G a <sup>6</sup>	a a <sup>7</sup> H <sub>4</sub> <sup>6</sup> H e	A e <sup>7</sup> Fis <sup>7</sup>
9	10	11	12	13	14	15	
h G A <sup>7</sup> D G A <sub>4</sub> <sup>6</sup> A	D A <sup>7</sup>	D h <sup>7</sup> e C <sup>7</sup> D <sub>4</sub> <sup>6</sup> D	G e H H <sup>7</sup>	e e <sup>7</sup> Cis <sup>7</sup> fis	Cis <sup>7</sup> fis	Fis <sub>4</sub> <sup>9</sup> h E <sup>7</sup> Fis <sup>7</sup> h E	
16	17	18	19				
A E <sup>7</sup> Cis <sub>4</sub> <sup>9</sup> h <sup>7</sup> Cis <sup>7</sup> fis Cis <sub>4</sub> <sup>9</sup> fis	h <sup>6</sup> Cis <sub>4</sub> <sup>6</sup> Cis fis Cis <sup>7</sup>	fis E <sup>7</sup> A	G A <sub>4</sub> <sup>6</sup> A D				

cz. B – D-dur

20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
D	D	A	D h	Fis	h G	D	G e	A	fis D	G
31	32	33	34	35	36	37	38	39		
e	A <sup>7</sup>	D	A	h <sup>7</sup>	A	D	H <sub>4</sub> <sup>9</sup> H <sup>7</sup>	e		

cz. A<sub>1</sub> – h-moll

40	41	42	43	44
Fis <sub>4</sub> <sup>9</sup> h e e <sup>6</sup>	Fis <sup>7</sup> h H	a a <sup>6</sup> H <sub>4</sub> <sup>6</sup> H e	A e <sup>7</sup> Fis <sup>7</sup> h e <sup>7</sup> Fis	G e <sup>7</sup> Fis h

Źródło: opracowanie własne.

Dla lepszego ujęcia arii na poziomie faktury oraz elementów dzieła muzycznego, posłużę się schematem, który przedstawia budowę formy ze szczególnym uwzględnieniem jej kontrastujących części:

Tabela 14. Kontrasty w arii *Es ist vollbracht*

CZĘŚĆ	A	B
obsada	z violą da gamba solo	z instrumentami smyczkowymi
metrum	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{4}$
faktura	polifoniczna	homofoniczna
rodzaj trybu	moll	dur
harmonia	urozmaicona	jednorodna
rytmika	różnorodna, rytm punktowany	ujednolicona, mająca charakter płynny
melodyka	wąskopłaszczyznowa	szerokopłaszczyznowa
	wokalna	instrumentalna
	krocząca	trójdźwiękowa
	podążanie za deklamacyjnością tekstu	repetycje dźwięków

Źródło: opracowanie własne na podstawie: A. Dürr, *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung*, Kassel 1988, s. 104.

Wprawdzie kontrast pomiędzy częściami A i B arii *da capo* nie jest niczym nadzwyczajnym, to jednak *Es ist vollbracht* wyróżnia się w twórczości pasyjnej Bacha ze względu na diametralne różnice między tymi dwoma ogniwami, dotyczące najważniejszych elementów dzieła muzycznego. Zabieg taki znajduje uzasadnienie nie tylko z punktu widzenia retoryki, ale także charakteru, w jakim została napisana czwarta Ewangelia, w której autor nie waha się zestawiać silnych kontrastów, o czym już była mowa w rozdziale trzecim.

## D. PROBLEMATYKA AUTORSTWA TEKSTU ARII *ES IST VOLLBRACHT*

Przy opracowywaniu warstwy lirycznej, zwłaszcza arii, Bach wykorzystał kilka źródeł. W niemieckojęzycznej literaturze, w której porusza się kwestie pochodzenia tekstów arii do *Pasji według św. Jana* J.S. Bacha, wymienia się przede wszystkim takich autorów jak B.H. Brockes, Ch.H. Postel oraz Ch. Weise, dodając, że był jeszcze jakiś nieznany dziś autor<sup>29</sup>. Do niedawna

<sup>29</sup> Por. P. Wollny, *Vorwort*, [w:] J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung II (1725)*, red. P. Wollny, Carus, Stuttgart 2004, s. VII.

uważano przede wszystkim Brockesa za głównego inspiratora pozabiblijnych tekstów do arii w *Pasji według św. Jana*. Dzisiaj przyjmuje się, że Bach posłużył się tylko niektórymi fragmentami dzieła Brockesa i to całkiem swobodnie. Przeważnie zapożyczał tylko jakąś myśl, którą opracowywał po to, by powstała, rzec można, idealnie „skrojona” aria. Dowodzi tego analiza samego starodruku Brockesa, będącego w istocie rodzajem poetyckiej parafrazy pasyjnych wydarzeń *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus (Za grzech świata umęczony i umierający Jezus)* z 1712 roku.

Dzieło hamburskiego poety można w zasadzie nazwać librettem operowym, ponieważ zachowuje wszystkie jego podstawowe elementy składowe: recytatywy, arie i chóry. Treść stanowi natomiast kompilacyjne opracowanie relacji czterech Ewangelistów. Jeśli chodzi o styl, to dominuje w nim nadmierny patos. Utwór powstał bowiem w momencie, kiedy pietyzm znajdował się w swoim rozkwicie. Niestety był to moment, w którym prąd ten zaczął zmieniać swoje oblicze i ewoluował w kierunku coraz to płytszego sentymentalizmu. Libretto Brockesa w literaturze nie cieszy się najlepszą opinią, niekiedy zarzuca się mu wręcz dziecinną naiwność, a medytacyjnym ariom sentymentalizm i przesadną, ozdobną wybujałość<sup>30</sup>, które dla pietystów były zapewne zbyt egzaltowane<sup>31</sup>.

Pomimo pewnych słabości, jakie cechowały dzieło hamburskiego poety, należy podkreślić, że cieszyło się ono nadzwyczaj wielką popularnością, a kompozytorzy wrywali je sobie z rąk. Poza czterema znanymi pasjami, nazywanymi także oratoriami, autorstwa: Händla, Kaisera, Matthesona i Telemanna, którzy wykorzystali wspomniane libretto w jego niezmienionej postaci, znamy jeszcze pięć innych adaptacji tego tekstu<sup>32</sup>. Rodzi się pytanie, dlaczego Bach porzucił sprawdzoną tradycję pisania pasji do „gotowego” tekstu? Jednym z wytłumaczeń może być zbyt duża ingerencja w tekst natchniony, tzn. opracowywanie na sposób poetycki słów Pisma Świętego, co w przypadku pietystycznego twórcy było wówczas normą, jednak dla bardziej ortodoksyjnego wyznawcy protestantyzmu, jakim z pewnością był Bach, mogło to być pewnym nadużyciem. Należy pamiętać, że Luter zdecydowanie odrzucił iluminację, a więc możliwość komunikowania się Ducha Bożego z człowiekiem z pominięciem w tym akcie udziału biblijnego Słowa<sup>33</sup>. Dlatego też

<sup>30</sup> Por. J. Malina, Komentarz do płyty: *G.F. Haendel „Brockes Passion”*, Brilliant Classics, 92003 (CD 1-3), 1994, s. 3.

<sup>31</sup> Por. J.E. Gardiner, *Muzyka w zamku niebios...*, dz. cyt., s. 368.

<sup>32</sup> Por. J. Malina, Komentarz do płyty..., dz. cyt., s. 4.

<sup>33</sup> Por. M. Uglorz, *Marcin Luter. Ojciec reformacji*, Bielsko-Biała 2006, s. 126.

zastosowany przez Bacha zabieg umieszczenia obok siebie fragmentów poezji pietystycznej i słów Pisma Świętego prowadzi do uzyskania przez kompozytora pewnego rodzaju „unifikacji” ortodoksyjno-pietystycznej, przez co sam utwór nabiera głębszego, wręcz pojednawczego, a zatem i ubogacającego charakteru.

Poza tym nie można zapominać o tym, że libretto Brockesa jest kompilacją wszystkich Ewangelii, zatem obowiązkiem Bacha było takie opracowywanie tekstów, zaczerpniętych przede wszystkim do arii, aby nabrały one wymowy stosownej do relacji św. Jana.

Podczas badań zmierzających do jednoznacznego ustalenia autora, czy też autorów tekstów, które wykorzystał Bach podczas opracowywania arii w *Pasji*, w tym *Es ist vollbracht*, pojawiły się znaczne trudności. Obecnie przyjmuje się, że na podstawie libretta Brockesa powstało – biorąc pod uwagę wszystkie wersje *Pasji* – pięć arii i jedno arioso:

- 1) *Von den Stricken meiner Sünden* (nr 11);
- 2) *Betrachte, meine Seel* (nr 31) – arioso;
- 3) *Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken* (nr 32);
- 4) *Eilt ihr angefochten Seelen* (nr 48);
- 5) *Mein teurer Heiland* (nr 60);
- 6) *Mein Herz, indem die ganze Welt* (arioso – nr 62)<sup>34</sup>.

Po przeanalizowaniu starodruku Brockesa *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* z 1712 roku można stwierdzić, że niektóre z arii kompozytor opracowywał bardzo gruntownie, przejmując z libretta jedynie ogólny sens czy intencję poety. Spośród sześciu wymienionych powyżej przykładów dwa wydają się najmniej być powiązane z tekstem libretta: *Betrachte, meine Seel* oraz *Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken*.

Na przykładzie arii *Von den Stricken meiner Sünden* (nr 11) chciałbym przedstawić, w jaki sposób Bach opracowywał tekst:

<sup>34</sup> Por. P. Wollny, *Vorwort*, [w:] J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung II...*, dz. cyt., s. VII.

**Tabela 15. Sposób opracowania tekstu przez J.S. Bacha  
w arii *Von den Stricken meiner Sünden* (nr 11)**

<i>Von den Stricken meiner Sünden</i>	
<b>Brockes, libretto</b>	<b>Bach, partytura <i>Pasji</i></b>
<i>Chor Gläubiger Seelen:</i>	alt:
<p><i>Mich vom Stricke meiner Sünden Zu entbinden/ Wird mein Gott gebunden; Von der Laster Eiter-Beulen Mich zu heilen/ Läßt er Sich verwunden.</i></p> <p><b>druga zwrotka</b></p> <p><i>Es muß / meiner Sünden Flecken Zu bedecken / Eignes Blut Ihn färben; Ja, es wil, ein Ewigs Leben Mir zu geben / Selbst das Leben sterben.</i></p>	<p><i>Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden, wird mein Heil gebunden. Mich von allen Lasterbeulen völlig zu heilen, läßt er sich verwunden.</i></p>
tłumaczenie polskie	
<p><i>Aby mnie z więzów moich grzechów Rozpętać Zostaje mój Bóg spętany Aby z ropiejących ran Mnie uzdrowić Pozwala się ranić.</i></p> <p><b>druga zwrotka</b></p> <p><i>Aby płamy moich grzechów Przykryć, Własna krew Go pokrywa; Tak, chce wieczne życie Mi podarować, Że nawet własne życie oddaje za mnie.</i></p>	<p><i>Aby z więzów moich grzechów mnie rozpętać Zostaje moje Zbawienie spętane. Aby mnie ze wszystkich ran całkowicie uzdrowić, pozwala się ranić.</i></p>

Źródło: opracowanie własne na podstawie partytury *Pasji według św. Jana* (J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie II: *Messen, Passionen, oratorische Werke*, t. IV, *Johannes-Passion* BWV 245, red. A. Mendel, Bärenreiter, Kassel 1973, wyd. 9, 2004, s. 26–31) oraz libretta: H. B. Brockes, *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus aus den IV. Evangelisten, von B(arthold) H(einrich) B(rockes) in gebundener Rede vorgestellt und an der Stillen-Woche Musicalisch auffgeführt*, Hamburg 1712.

W powyższym fragmencie dostrzec można, że Bach nie tylko zredukował ilość zwrotek do jednej, ale także pominął zbyt naturalistyczne wyrażenia, np. „ropiejących ran”. Zaakcentował ponadto słowo *heilen* („uzdrowić”) poprzez dodanie do niego *völlig* („całkowicie”), jakby chciał przez to powiedzieć: „zbawić raz na zawsze”. Z teologicznego punktu widzenia koresponduje to z wymową słów Lutera dotyczących jednorazowego – mającego swój skutek ponadczasowy – aktu odkupieńczego Chrystusa: „Wszystko jest wypełnione i skończone, i nikt nie może spierać się z tym, jakoby coś jeszcze pozostało do wypełnienia i skończenia”<sup>35</sup>.

Kompozytorowi podczas opracowywania poezji Brockesa zależało szczególnie na uzyskaniu kontemplacyjnego nastroju. Zwroty bardzo osobiste zamieniał w ten sposób, aby nabrały wymowy bardziej uniwersalnej, natomiast fragmenty brutalne starał się złagodzić<sup>36</sup>.

W jednej z ważniejszych pozycji dotyczących systematyzowania dzieł Bacha, czyli katalogu autorstwa Wolfganga Schmiedera z 1950 roku, znajduje się sugestia mówiąca o tym, że przy opracowywaniu tekstu do m.in. arii *Es ist vollbracht* wykorzystał libretto Brockesa<sup>37</sup>. Po upływie czterdziestu lat, w kolejnym wydaniu tego samego katalogu znajduje się informacja, iż autorem tekstu mógł być Christian Heinrich Postel (1658–1705)<sup>38</sup>. W tej sytuacji, aby rozstrzygnąć problem autorstwa arii *Es ist vollbracht*, najważniejsze staje się zbadanie samego tekstu libretta. W miejscu, gdzie w partyturze *Pasji* Bacha występuje aria *Es ist vollbracht*, u Brockesa znajduje się zupełnie inny tekst – *O Donner Wort*:

*O Donner Wort! O schrecklich Schreien!  
O Ton den Tod und Hölle scheuen!  
Der ihre Macht zu Schanden macht.  
O Schall! Der Stein und Felsen theilet,  
Wofür der Teuffel bebt und heulet,  
Wofür der düstre Abgrund kracht!  
Es ist vollbracht!*

<sup>35</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri (Die Heilige Bibel nach S. Herrn D. Martini Lutheri)*, red. A. Calovius, t. III, Wittenberga 1682, szp. 947.

<sup>36</sup> Por. N. Harnoncourt, *Dialog muzyczny*, tłum. M. Czajka, Warszawa 1999, s. 218.

<sup>37</sup> Por. W. Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach, Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, Leipzig 1950, s. 345.

<sup>38</sup> Por. W. Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis...*, dz. cyt., Wiesbaden 1990, s. 427.

*O Seeligs Wort! O heilsam Schreien!  
 Nun darffst du Sünder nicht mehr scheuen  
 Des Teuffels und der Höllen Macht.  
 O Schall! Der unsern Schaden heilet,  
 Der uns die Seeligkeit ertheilet,  
 Die Gott uns längst hat zugedacht!  
 Es ist vollbracht!<sup>39</sup>*

\* \* \*

*O słowo grzmiące! O krzyku straszliwy!  
 O dźwięku, którego lęka się śmierć i piekło!  
 Który ich moc niweczy.  
 O głosie! Który kamień i skalę kruszy,  
 Przed którym diabeł trzęsie się i wyje,  
 Za którego sprawą mroczna otchłań drży!  
 Wykonało się!*

*O słowo błogosławione! O krzyku zbawienny!  
 Teraz możesz grzeszniku więcej się nie lękać  
 Diabła i piekiel mocy.  
 O głosie! Który nasze zranienia uzdrawia,  
 Który nam udziela zbawienia,  
 Jakie Bóg dawno nam przeznaczył!  
 Wykonało się!*

W Bachowskim opracowaniu tekst arii wygląda następująco:

*Es ist vollbracht!  
 O Trost vor die gekränkten Seelen;  
 die Trauernacht  
 läßt nun die letzte Stunde zählen.  
 Der Held aus Juda siegt mit Macht  
 und schließt den Kampf  
 Es ist vollbracht!*

\* \* \*

<sup>39</sup> B.H. Brockes, *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus...*, dz. cyt.

*Wykonano się!  
O pociecho dla zbolatych dusz;  
Ta noc boleści  
Właśnie odmierza ostatnią godzinę.*

*Mąż z Judy zwycięża z mocą  
I kończy walkę.*

*Wykonano się!*

Jedną z najważniejszych różnic pomiędzy tekstami w powyższych przykładach jest ich zawartość emocjonalna. Otóż u Brockesa na pierwszy plan wysuwa się zabarwienie dramatyczne z wyraźnym elementem dynamiczności akcji. W pierwszej zwrotce mamy odwoływanie się do głosu, „który kamień i skałę kruszy” oraz innych nadprzyrodzonych wydarzeń, zdecydowanie odmiennych od narracji Ewangelicznej. Jezus nie wykrzykuje przecież żadnych straszliwych słów, jak to sugeruje Brockes, pisząc: „O słowo grzmiące! O krzyku straszliwy!”, ale z pokorą wypowiada: „Wykonano się”, co podkreśla opracowanie Bacha. W dalszym toku narracji Brockesa mamy pewne uspokojenie, ale zarówno długość tekstu, jak i swego rodzaju „rozbuchanie emocjonalne” kontrastują z kontemplacyjną narracją, z jaką spotykamy się w arii *Es ist vollbracht*. Zamiast bombastycznego, pietystycznego opisu Bach proponuje tu treść przesączoną refleksją, kontrastującą z szybką narracją ewangeliczną św. Jana. Między tekstem Brockesa a opracowaniem Bacha istnieją więc tak duże różnice, iż można przypuszczać, że kompozytor opierał się na jakimś innym źródle.

Poszukując dalszych materiałów, które podejmują temat identyfikacji autora tekstu do arii *Es ist vollbracht*, natrafiłem w literaturze na wspomnianą już niejednokrotnie książkę A. Dürra. Autor powołuje się w niej na opinię Friedricha Smenda, który w 1951 roku zauważył, że aria Bacha wykazuje pewne podobieństwo do innej – skomponowanej przez Christiana Rittera (ok. 1645–1725)<sup>40</sup>, także nawiązującej do Ewangelii według św. Jana<sup>41</sup>. Jej tekst brzmi następująco:

<sup>40</sup> Takie datowanie znajdujemy w książce: A. Dürr, *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach...*, dz. cyt., s. 59. Nowsze źródła podają inne daty: ur. między 1645 a 1650 r., zm. ok. 1717 r. Por. P. Wilk, *Ritter Christian*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. VIII, Kraków 2004, s. 421.

<sup>41</sup> Por. A. Dürr, *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach...*, dz. cyt., s. 60–61.

*O großes Werk,  
Im Paradies schon angefangen!  
O Riesenstärk,  
Die Christus läßt den Sieg erlangen!  
Daß nach dem Streit in Siegesprach  
Er sprechen kann: Es ist vollbracht!*<sup>42</sup>

\* \* \*

*O wielkie dzieło,  
W raju już rozpoczęte!  
O wielka siło,  
Która pozwala Chrystusowi odnieść zwycięstwo!  
Aby po walce w glorii zwycięstwa  
Mógł powiedzieć: wykonało się!*

Hipoteza Smenda zakłada, że zarówno tekst Bacha, jak i Rittera, pochodzą z tego samego źródła, czyli z jakiegoś poematu, z którego obaj korzystali. Utwór ten wyróżniałyby – występujące w ariach obu kompozytorów – następujące elementy:

- początkowa eksklamacja;
- zwycięski charakter śmierci Chrystusa;
- zakończenie cytatem z Ewangelii według św. Jana 19,30: „Wykonało się”.

Cechy te pozwalałyby zaliczyć go do pewnego rodzaju pieśni pożegnalnej, celebrującej Chrystusa jako triumfatora i zwycięzcę. Hipoteza Smenda wydaje się prawdopodobna, jednak kwestię pochodzenia tekstu arii Bacha pozostawia otwartą.

Christoph Wolff, w znanej biografii kompozytora, wydanej w polskim tłumaczeniu w 2011 roku, wymienia Ch.H. Postela jako autora tekstu arii *Es ist vollbracht* (podobnie jak chorału *Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn*, nr 40)<sup>43</sup>. Taką samą informację podaje P. Wollny w urtekstowych wydaniach partyturowych *Pasji według św. Jana*<sup>44</sup>. Uwzględniając zatem wyniki

<sup>42</sup> Tamże, s. 61.

<sup>43</sup> Por. Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach...*, dz. cyt., s. 349.

<sup>44</sup> Por. P. Wollny, *Vorwort*, [w:] J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung IV (1749) mit der unvollendeten Revision (1739) im Anhang*, red. P. Wollny,

najnowszej literatury przedmiotu, należy przyjąć, iż autorem tekstu, który został najprawdopodobniej ostatecznie opracowany przez Bacha, mógł być Postel, aczkolwiek nie można tego ustalić z całkowitą pewnością.

Cały tekst arii zbudowany jest z trzech części. Pierwsza składa się z wersetów:

*Es ist vollbracht!  
O Trost vor die gekränkten Seelen;  
die Trauernacht  
läßt nun die letzte Stunde zählen.*

Drugi fragment tworzą dwa wersy:

*Der Held aus Juda siegt mit Macht  
und schließt den Kampf,*

natomiast trzeci jest powtórzeniem wersu pierwszego:

*Es ist vollbracht!*

Można łatwo zauważyć, iż wyrażeniem łączącym całość – jakby klamrą – jest kluczowe zdanie *Es ist vollbracht*, stanowiące motto czołowe całej arii. Pierwszy i trzeci wers zawierają kluczowe wyrażenia, natomiast drugi i czwarty są ich reminiscencją. Warto pamiętać, że pierwsze słowa arii, wypowiedziane przez Chrystusa przed śmiercią, zapowiedziane zostały we wcześniejszym recytatywie.

Kolejny, drugi odcinek oparty na słowach:

*Der Held aus Juda siegt mit Macht  
und schließt den Kampf*

posiada zupełnie inny ładunek emocjonalny; jest radosnym hymnem zwycięzcy. E. Zavarický twierdzi, że słowa, mające charakter ilustracyjny, „wyrwywiają słuchacza z głębokiego zamyślenia i jakoś nie najlepiej godzą się z całą atmosferą arii”<sup>45</sup>.

---

Carus, Stuttgart 2002, s. VII. Por. także: P. Wollny, *Vorwort*, [w:] J.S. Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung II...*, dz. cyt., s. VII. N. Harnoncourt dodaje, że Bach zetknął się z opracowaniem Postela w Köthen, gdzie miał do czynienia z pasją Händla skomponowaną w 1704 r. do tekstu tego poety. Por. N. Harnoncourt, *Dialog muzyczny*, dz. cyt., s. 218.

<sup>45</sup> E. Zavarický, *J.S. Bach*, tłum. M. Erhardt-Gronowska, Kraków 1985, s. 277.

Przebieg emocjonalnego całego napięcia arii wygląda następująco:

A (wersy 1–4) – smutek, refleksyjność, przygnębienie;

B (wersy 5–6) – radość i nadzieja;

A<sub>1</sub> (wers 7) – ponownie nastroj melancholijny.

Należy podkreślić, że dobór poszczególnych słów determinuje opracowanie retoryczne, zatem można sobie wyobrazić taką sytuację, w której Bach zamieniał je, kompilując treść tak, aby mógł ją przekształcić w sposób optymalnie pasujący do wymowy zgodnej z przesłaniem Ewangelii św. Jana, dlatego też odczuwalny jest tutaj specyficzny dualizm: smutek–radość czy przygnębienie–nadzieja.

## E. KRĄG HERMENEUTYCZNY ROZUMIENIA TEKSTU

Zanim przejdę do analizy tekstu arii *Es ist vollbracht* chciałbym przypomnieć, że arie w *Pasji* są reakcją podmiotu lirycznego na treść poruszaną w recytatywach lub innych częściach utworu znajdujących się bezpośrednio przed nimi. Występuje tutaj mozaika nastrojów – od smutku aż po radość.

W przypadku tekstów do arii mamy do czynienia z treścią nieposiadającą zakorzenienia w Piśmie Świętym, w związku z tym analiza dotycząca wspólnych odniesień tekstu poetyckiego do objawionego będzie nieco inaczej przebiegać, niż to miało miejsce w recytatywie i chórze. Jak już zostało zaznaczone w części poświęconej analizie formalnej arii, zbudowana jest ona z trzech ogniw (ABA<sub>1</sub>). Jednak biorąc pod uwagę zawartość przekazywanej treści, można wydzielić w niej dwa kontrastujące pod względem teologicznym fragmenty. Pierwsza i ostatnia część stanowi w zasadzie medytację nad ostatnimi słowami wypowiedzianymi przez Chrystusa, dlatego też nie wnosi zasadniczych różnic w stosunku do interpretacji słów *Es ist vollbracht* zamieszczonych przy okazji omawiania istoty przekazu teologicznego recytatywu *Und von Stund an nahm sie der Jünger*. Natomiast druga część nabiera zgoła innego charakteru, który także można próbować osadzić w refleksji teologicznej, a więc w odniesieniu do Pisma Świętego stanowiącego fundament czy też zasadniczą inspirację dla autora tekstu.

Poszukując biblijnych fragmentów, w oparciu o które można dokonać interpretacji słów tworzących drugą część arii (*Der Held aus Juda siegt mit Macht und schließt den Kampf* – „Mąż z Judy zwycięża z mocą i kończy walkę”), należy wskazać na co najmniej dwa odniesienia. Pierwszym jest

wyraźne odwołanie się do Księgi Daniela, która przedstawia wizję Syna Człowieczego obdarowywanego przez Ojca wszelką władzą. W Biblii Gdańskiej czytamy: „a oto przychodził w obłokach niebieskich podobny Synowi człowieczemu: a przyszedł aż od Starodawnego, i przywieziono go przed obliczność iego. I dał mu władzę i cześć, i królestwo, aby mu wszyscy ludzie, narody i języki służyli: władza iego, władza wieczna, która nie będzie odjęta a królestwo iego, które nie będzie skażone”<sup>46</sup> (Dn 7,13–14).

Fragment ten znajduje również swoje odzwierciedlenie w Biblii Caloviusa: „Chrystus Syn Człowieczy, który jest w jedności osoby Synem Boga Żywego (Mt 16,16) był przywieziony do Boga Ojca, który mu powierzył cały sąd (J 5,22) i całą władzę w niebie i na ziemi (Mt 28,18)”<sup>47</sup>.

Na temat wersetu 14 czytamy: „Bóg Ojciec powierzył Chrystusowi oprócz całej mocy, wszechmoc i władzę Dz 2,34–36. Ef 1,20–21;4,10; Flp 2,9. Ap 5,12. Por. Mt 9,27. J 3,35; 13,3. Ps 8,7. Hbr 2,8, aby mu służyły wszystkie ludy i języki ziemi. Aby rozpoznali w nim swojego Pana Flp 2,9. Rz 19,9. Por. Za 14,9. Jego nieprzemijająca moc i chwała jest wieczna, a jego królestwo nie ma końca Mdr 9,7. Łk 1,33”<sup>48</sup>.

W tekście arii widzimy także nawiązanie do słów Apokalipsy (5,5). Za-uważyc można tutaj porównanie „Męża z Judy” – *Der Held aus Juda siegt mit Macht und schließt den Kampf* („Mąż z Judy zwycięża z mocą i kończy walkę”) – do apokaliptycznego Lwa, o którym w Biblii Gdańskiej czytamy: „Nie płacz. Oto zwyciężył Lew, który iest z pokolenia Judowego, korzeń Dawidow”<sup>49</sup> (Ap 5,5).

W komentarzu do tego fragmentu Apokalipsy na kartach Biblii Caloviusa czytamy: „Chrystus nazywany jest Lwem ze względu na swą siłę, Prz 30,4; Iz 9,6, ze względu na bohaterskie czyny Rdz 3,15; Oz 13,14; i ze względu na Jego królewski Majestat On jest nazwany z pokolenia Judy ze względu na Jego cielesne pochodzenie Rdz 49,10; Hbr 7,14, por. Mt 1,2,3,16, Łk 3,23,33. [...] Tak jak Lew odniósł zwycięstwo nad piekielnym lwem, który chciał pożreć całe ludzkie pokolenie, tak nas wyrwał z jego paszczy Kol 1,14 i 2,15 więc Lew wyjednał nam łaskę, że Bóg przez Swego Ducha objawił nam ukryte prawdy, na tyle na ile jest nam to potrzebne”<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> Biblia Gdańska (1726), s. 962.

<sup>47</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., t. II, Wittenberg 1682, szp. 980.

<sup>48</sup> Tamże.

<sup>49</sup> Biblia Gdańska (1726), s. 314.

<sup>50</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., t. III, szp. 1371.

Symbolika lwa posiada bardzo żywą tradycję w Kościele. Należy tu wskazać przede wszystkim na *Fizjologa*<sup>51</sup>, tak zatytułowane jest dzieło powstałe między II a IV wiekiem. Jego autorstwo przypisuje się Ojcom Kościoła: Bazylemu Wielkiemu, Epifaniuszowi, Piotrowi z Aleksandrii i innym. Zgodnie z zawartym tam przekazem „młode lwiątko śpią po urodzeniu jak nieżywe przez trzy dni. Trzeciego dnia przychodzi ojciec i chuchając na nie lub głośno rycząc budzi je ze snu do życia. Podobnie Chrystus zmartwychwstał z woli Ojca trzeciego dnia po śmierci”<sup>52</sup>.

Również w spuściźnie Piotra Abelarda odnaleźć można odwołania do symboliki lwa, w swoich hymnach pisze: „Chrystus zmartwychwstał jak szczenię lwa, którego ryk ojca trzeciego dnia wzbudził do życia”<sup>53</sup>. Porównanie zmartwychwstałego do lwa znaleźć można także w wielkanocnym hymnie na jutrznię: „Gdy On, jak lew pełen mocy podeptał smoka Otchłani”<sup>54</sup>.

## F. ANALIZA ZWIĄZKÓW SŁOWNO-MUZYCZNYCH

Jak już wcześniej zaznaczyłem, części A i A<sub>1</sub> pod względem zawartości przesłania teologicznego stanowią retrospektywę ostatnich słów Chrystusa z pozycji podmiotu lirycznego. Pomimo że mamy tutaj całą gamę nastrojów, to jednak pozostają one zawsze w relacji do motta: *Es ist vollbracht*. Słowa te nabierają pogłębionej refleksji przez ich amplifikacyjne przedstawianie. Kompozytor oscyluje więc wokół subtelnych poetyckich odniesień czy parafraz, które poza treścią samego motta nie posiadają wyraźnego ugruntowania w Piśmie Świętym, stanowiąc w zasadzie pewnego rodzaju parafrazę ostatnich słów Chrystusa.

Zupełnie inaczej Bach interpretuje teologiczną wypowiedź w części B, która ma swój indywidualny rys odnoszący się do Słowa objawionego. Dlatego fragment ten należy poddać głębszej analizie egzegetycznej.

W opracowaniu retorycznym arie zawierają zazwyczaj najwięcej figur retoryczno-muzycznych mających funkcje ilustracyjne, a także posiadają nagromadzenie różnego rodzaju ozdobników występujących w znaczeniu

<sup>51</sup> Dzieło to traktuje o zwierzętach i kamieniach. Każdy jego rozdział dzieli się na część przyrodniczą i teologiczną. Por. B. Szczepanowicz, A. Mrozek, *Atlas zwierząt biblijnych, miejsce w Biblii i symbolika*, Kraków 2007, s. 9.

<sup>52</sup> Tamże, s. 26.

<sup>53</sup> Cyt. za: B. Szczepanowicz, A. Mrozek, *Atlas zwierząt biblijnych...*, dz. cyt., s. 26.

<sup>54</sup> Tamże.

retorycznym, jak *accentus* (w postaci *appoggiatury*), *trillo*, czy np. *schleifer* w takcie 6 omawianej arii, aż po rzadko stosowane *coulé*<sup>55</sup>, które spotykamy w tym samym takcie na pierwszej sylabie słowa *vollbracht*.

W arii *Es ist vollbracht* zastosowane już na wstępie figury retoryczno-muzyczne określają bardzo wyraźnie rodzaj afektu, pomimo że tekst nie zostaje jeszcze wprowadzony. Wstępny ritornel *violi da gamba* zbudowany jest z melodii o opadającym przebiegu (głównie sekundowym) – *catabasis* (takt 1). Uzyskany w ten sposób nastrój smutku zostaje wzmocniony przez zastosowanie innej figury *accentus* (w postaci *appoggiatury*) – podkreślającej uczucie cierpienia i bólu<sup>56</sup>. Cały motyw początkowy ritornela zamyka się w obrębie seksty małej, która w języku retoryczno-muzycznym najlepiej służy do wyrażania smutku. Całość motywu kończy figura: *suspiratio* – (pauza szesnastkowa nasuwa skojarzenia z wzięciem oddechu) odzwierciedlająca zamknięcie czy przerwanie wypowiedzi – symbol pustki.

Kolejna fraza ritornela prezentowana jest w głosie instrumentalnym o sekundę wyżej, co wiąże się ze wzmocnieniem ekspresji dzięki figurze *climax*<sup>57</sup>. Jej cechą szczególną jest wielokrotne powtarzanie struktury muzycznej czy frazy melodycznej na różnych stopniach; najczęściej przyjmuje postać sekundowego przebiegu w kierunku wznoszącym, powodując w ten sposób wzrost napięcia emocjonalnego. Jej użycie stanowi często podstawę rozwoju motywu czołowego, dlatego właśnie najczęściej spotyka się ją w ariach<sup>58</sup>. Barokowa

<sup>55</sup> Ozdobnik ten jest rzadko omawiany w traktatach niemieckich, wymienia go w zasadzie tylko M.J. Vogt (1669–1730) w traktacie *Conclave thesauri magnae artis musicae* z 1719 r. Autor włącza *coulé* do tzw. *figurae simplices*. Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 128. Ornament ten zazwyczaj interpretuje się jako płynne, potoczyste przejście wypełniające odległość tercji w dół. Występuje najczęściej w miejscach, gdzie chcemy podkreślić melancholijny wydźwięk tekstu. Por. F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton 1983, s. 50–51.

<sup>56</sup> Figura ta ma różne określenia, jednak najczęściej opisuje się ją w retoryce muzycznej jako *accentus*. Nazwa ta znajduje się także w katalogu figur zaliczanych wyłącznie do retoryki klasycznej, gdzie oznacza „miejsce emfazy; akcent”. H. Lausberg, *Retoryka Literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 286. Z podobnym zastosowaniem *appoggiatury* spotykamy się w arii *Ich folge dir gleichfalls* w takcie 48 (Mus. ms. Bach P 28 i P 29) na słowie „*Befördre*”. Informacje na temat zastosowania ozdobników w utworach Bacha, w tym w samej *Pasji według św. Jana*, odnaleźć można w: F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, dz. cyt.; W. Emery, *Bach's ornaments*, London 1953; D. Schulenberg, *Ornaments*, § 8: *German Baroque*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. XVIII, London 2001, s. 727–732.

<sup>57</sup> Por. G. Scholz, *Bachs Passionen. Ein musikalischer Werkführer*, München 2000, s. 99.

<sup>58</sup> Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha. Próba rekonstrukcji procesu przygotowania oracji muzycznej*, Poznań 2003, s. 121.

retoryka muzyczna posiadała tak znaczącą siłę dźwiękowego przekazu, że wykorzystywane figury posiadały takie same możliwości ekspresyjne zarówno w muzyce wokalne, jak i instrumentalnej.

W drugim takcie widoczne jest opracowywanie motywu czołowego w formie przypominającej figurę *circulatio*. W ten sposób podkreślany został, pomimo wolnego tempa, kroczący charakter tego odcinka przez zastosowanie rytmu punktowanego. Kolejne takty przynoszą dalsze ekspozycje motywu czołowego, tym razem z zakończeniami w postaci figury *exclamatio* (takty 3 i 4). Dodatkowo napięcie emocjonalne wzrasta dzięki *gradatio* – prezentowaniu motywu na coraz wyższym stopniu skali, w tym przypadku h-moll, osiągając swoją kulminację na przełomie taktów 3 i 4 za sprawą skoku w górę z dźwięku *cis*<sup>1</sup> na *b*<sup>1</sup>, przy czym *b*<sup>1</sup> – ósemkowa *appoggiatura* – to figura *accentus* (muzyczny akcent, nacisk). Ostatecznie cały ritornel, po pauzie (*suspiratio*), zamyka kadencja w tonacji zasadniczej – h-moll w takcie 5. W partii wioli da gamba pojawia się ornamentowana nuta *cis*<sup>1</sup>, którą także należy rozpatrywać w kategoriach retorycznych. Mamy tutaj do czynienia z typowym zastosowaniem figury, która zdaniem Bartla zaliczana jest do grupy ozdabiania melodycznego bądź harmonicznego – *trillo*. Wykonuje się ją przez szybkie powtórzenie dwóch sąsiednich dźwięków, imitując drżenie, pamiętając o tym, że ornamentowanie rozpoczyna się od nuty wyższej. W utworach barokowych szybkość wymieniających się dźwięków (sekund) dostosowana jest do charakteru kompozycji i powinna być umiejętnie rozwijana w czasie, aby wzbudzić pożądany afekt. Figura ta nie zawsze była zapisywana przez kompozytora, tak jak ma to miejsce w opisywanym takcie 4. Jej zastosowanie zależy w gruncie rzeczy od smaku wykonawcy, czyli od tego, w którym miejscu zabrzmi ona jego zdaniem najlepiej. Do takich miejsc z pewnością zaliczyć można w partii wioli da gamba takty 2, 7, 11, 17, 19, 42, 44. Podobnie alt używa tej figury w taktach 9 i 17, mogąc w ten sposób zaakcentować istotne dla wypowiedzi arii słowa *Seeleni zählen* („dusz” i „odmierza”). *Trillo* może występować także w połączeniu z figurą *accentus*, co widać w taktach 10 i 15.

Trzeba jednak pamiętać, że sam Bach nie był zwolennikiem „nieokiełznaniej” inwencji wykonawców w ozdabianiu jego utworów i zalecał raczej oszczędność niż przesyt w tym względzie. Dlatego tak precyzyjnie zapisywał ornamenty w swoich dziełach – podobnie jak czynił to w tym czasie na gruncie francuskim François Couperin – udowadniając tym samym, że ozdobniki także stanowiły ważny element muzycznej retoryki.

Należy zwrócić uwagę, że w omawianej arii zastosowane ornamenty przyjmują najczęściej taką samą postać zarówno w głosie instrumentalnym,

jak i wokalnym<sup>59</sup>, co jest zrozumiałe zważywszy na wydźwięk utworu, który jest intymnym dialogiem na temat wydarzeń opisywanych w poprzedzającym arię recytatywie.

Pierwsze wejście altu wyłania się z oktawy powstałej między skrajnymi głosami instrumentalnymi. Linia melodyczna altu nie ulega w zasadzie zmianie, przejmując motyw czołowy ritornela, a przez słowne i motywiczne nawiązanie do wypowiedzi Jezusa – *Es ist vollbracht* – tworzy figurę *anaphora* należącą do grupy figur związanych z powtarzaniem odcinka melodycznego. Ma miejsce wtedy, kiedy kilka fraz rozpoczyna się identyczną strukturą muzyczną, na tym samym lub innych stopniach skali. Dzięki takiemu zabiegowi można niejako aktualizować wcześniej wprowadzoną myśl i sprawić, że staje się ona ciągle obecna, a właściwie intensyfikowana przy pomocy tej figury.

Szczególną cechą kształtowania myśli retorycznej arii jest wielokrotne pojawianie się tych samych motywów w trakcie trwania utworu. Dotyczy to również powtórzenia wstępnego ritornela na zakończenie kompozycji. Zabieg ten związany jest z zastosowaniem figury retoryczno-muzycznej *epanalepsis*<sup>60</sup>. W tym przypadku Bach posłużył się nią, aby przywołać po burzliwej części B nastrój refleksji, odczuwalny w taktach 1–5, a teraz niczym echo powracający na zakończenie utworu (takty 40–44) w postaci początkowego ritornela violi da gamba oraz wypowiedzi altu *Es ist vollbracht*. Powtarzanie fragmentów muzycznych na zasadzie echa znajduje odniesienie w traktatach. Henry Peacham, autor *The Garden of Eloquence* (1593), twierdził, że powtórzenia nie służą jedynie czerpaniu przyjemności z pojawiania się tych samych dźwięków, ale przede wszystkim – podkreśleniu ich znaczenia. Taki zabieg retoryczny Peacham traktował jako alternatywny sposób określenia figury *palilogia* (powtórzenie). Występujący w jego traktacie termin *Rhetoricall Eccho* należy interpretować jako „podobieństwo odbijającego się głosu albo powtórzenie dźwięku”<sup>61</sup>.

Użyty przez angielskiego teoretyka termin *palilogia* pojawia się również w traktacie *Musica Poetica* J. Burmeistra z 1606 roku<sup>62</sup>. Zdaniem tego autora polega ona na powtarzaniu tego samego fragmentu, zazwyczaj „melodycznej frazy albo pasażu”<sup>63</sup> w jednym głosie i na tej samej wysokości. Zastosowanie

<sup>59</sup> Por. G. Scholz, *Bachs Passionen...*, dz. cyt., s. 98–99.

<sup>60</sup> Por. M. Geck, *Johann Sebastian Bach. Johannespassion BWV 245*, dz. cyt., s. 91–92.

<sup>61</sup> Cyt. za: D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 342. Por. tamże, s. 343.

<sup>62</sup> Por. J. Burmeister, *Musical Poetics*, tłum. B.V. Rivera, New Haven–London 1993, s. 178–179.

<sup>63</sup> Tamże, s. 179.

tej figury widoczne jest w każdej części arii *Es ist vollbracht*. Jako przykład może posłużyć wypowiedź altu w taktach 5 i jego odbicie w taktach 12. W ten sposób Bach eksponuje najważniejsze przesłanie: *Es ist vollbracht – die Trauernacht* („ta noc boleści”), jakby chciał oznajmić, iż tej tragicznej nocy stało się coś nadzwyczajnego. Można także spotkać modelowy przykład *palilogii* w postaci identycznego powtórzenia zwrotu słowno-muzycznego *Es ist vollbracht* w końcowej części arii (takty 40 i 44). W postaci instrumentalnej pojawia się jako powtórzenie materiału melodycznego z taktów 1–4 w taktach 5–8 oraz w części A<sub>1</sub> (takty 40–44).

Poza *palilogią* Burmeister wprowadza do nauki o figurach (*Figurenlehre*) inną – *climax*, rozumianą jako repetycję tematu w tym samym głosie, ale na różnych stopniach. Powszechne użycie tej figury widać niemal w każdym takcie, dlatego pomijam prezentowanie przykładów. Kwestia powtarzania motywów czy też całych zwrotów jest dość skomplikowana w retoryce muzycznej, ponieważ zdarza się, że sam przywoływany przeze mnie Burmeister we wcześniejszym traktacie *Hypomnematum musicae poetice* (1599) podaje, że *palilogia* jest to ciąg powtarzających się struktur melodycznych, ale nie na tym samym stopniu<sup>64</sup>, zatem na zasadzie figury *climax*.

J.G. Walther definiował tę figurę wyłącznie w kategoriach czysto retorycznych i pisał, że „odnosi się ona najczęściej do powtarzania tych samych słów”<sup>65</sup>. W innych pracach dotyczących nauki o figurach retoryczno-muzycznych *palilogia* jest zastępowana przez terminy: *anaphora*, *repetitio*, *mimesis* lub *imitatio*<sup>66</sup>.

Zastosowanie *palilogii* w rozumieniu, jakie proponował Walther w *Musikalisches Lexicon*, czyli na zasadzie zestawiania obok siebie tych samych słów dla podkreślenia ich znaczenia, spotykamy się w taktach 5–6, gdzie występuje dwukrotne powtórzenie tekstu: *Es ist vollbracht*, następnie *O Trost* (takty 7–8) oraz *die Trauernacht* (takty 12–13). Należy podkreślić, iż Bach za każdym razem urozmaica drugą prezentację tekstu, chcąc uwypuklić zawartą w nim treść. Czyni to w następujący sposób: do drugiego przedstawienia *Es ist vollbracht* dodaje *exclamatio* na słowach *es ist*; w wypowiedzi *O Trost* („O pociecho”) zestawia obok siebie *exclamatio* przedzielone pauzami – *suspiratio*. Ostatni zwrot *die Trauernacht* („ta noc boleści”) za drugim razem zaopatruje w figurę *tenuta*, która zostanie omówiona poniżej.

<sup>64</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 342–343.

<sup>65</sup> J.G. Walther, *Musikalisches Lexicon*, dz. cyt., s. 460.

<sup>66</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 343.

W czasie prezentacji tematu w alcie głos instrumentalny milknie i pojawia się dopiero w taktach 10–11 jako kolejny, skrócony pokaz ritornela, ale już w tonacji medianty do h-moll, czyli D-dur. Oryginalnym rozwiązaniem w części A jest użycie w głosie wokalnym w taktach 13 i 14 figury retoryczno-muzycznej – *tenuty*. Przyjmuje ona kształt wydłużonej poprzez legowanie nuty symbolizującej trwanie, wieczność, trwałość, niezmienność, a także senność, pasywność, bezruchu, apatię. Najczęściej figurę tę łączy się ze słowami: „wieczny”, „długi”, „spać”, „noc” itp. W tym przypadku symbolizuje niezgłębioną ciemność czy noc oddaną za pomocą niskiego dźwięku<sup>67</sup> na słowie *Trauernacht*. Na przełomie taktów 14–16 Bach bardzo świadomie po raz kolejny zaznacza ostatnią i nieodwracalną w skutkach „godzinę” realizacji Bożego planu, nawiązując do wydarzeń opisanych w recytatywie, na słowach *letzte Stunde* („ostatnią godzinę”), które powtarza trzykrotnie, przy czym ostatni raz niemal krzycząc za sprawą zastosowania figury *exclamatio* na zakończenie taktu 16, poprzedzoną figurą *suspiratio* w postaci pauzy szesnastkowej. Wypowiedź obu głosów solowych kończy się jednak pewnym uspokojeniem wyrażającym się w oktawie, podkreślonej dodatkowo figurą *trillo*<sup>68</sup>. W barokowej semantyce interwałów, opracowanej przez A. Werckmeistra, oktawa odsyła nas do symboliki Syna, który znajduje się w relacji do Ojca. Ciekawe jest również to, że w tym miejscu viola da gamba z głosem *continuo* zespalają się w unisonie, interwale, który był odbiciem Boga – Stwórcy świata<sup>69</sup>. Tym niezwykle zjednoczeniem głosów alt kończy swoją wypowiedź w pierwszej części arii.

Część B wprowadza zupełnie inny afekt przede wszystkim za sprawą tekstu, którego wymowę można osadzić w kontekście teologicznym przez nawiązanie do Księgi Daniela i Apokalipsy.

Zanim przejdę do zaprezentowania kontrastującej drugiej części arii, chciałbym podkreślić, że figury repetycyjne, o których była mowa dotychczas, stanowią podstawowy środek retorycznego opracowania części B. Widzimy tutaj zestawianie obok siebie takich samych fragmentów tekstu, choć nieco inaczej opracowywanych: trzykrotnie *Der Held aus Juda siegt mit Macht* (takty 20–25), również trzykrotnie *und schließt den Kampf* (takty 26–32);

<sup>67</sup> W systematyce toposów Chailleya niskie rejestry służą do wyrażania śmierci czy poniżenia. Por. J. Chailley, *Les Passions de J.S. Bach*, dz. cyt., s. 445.

<sup>68</sup> Wprawdzie w głosie gamby nie ma zapisanego trylu, to jednak praktyka barokowego zdobnictwa nie pozostawia wątpliwości, że w tym miejscu można wykonać ten ozdobnik.

<sup>69</sup> Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 14–15.

ponownie – tym razem dwukrotne – zestawienie *Der Held aus Juda siegt mit Macht* (takty 32–38) oraz w części A<sub>1</sub> opisywane już identyczne dwukrotne powtórzenie *Es ist vollbracht* (takty 40 i 44).

Jednak tym, co najbardziej wyróżnia tę część, jest konsekwentnie używana figura retoryczno-muzyczna *antitheton*, zaliczana do figur przedstawiania i obrazowania. W tym miejscu użyta została dla skonstrastowania założeń formotwórczych występujących w części pierwszej, które podporządkowane były odmiennej nastrojowo treści. Tak więc zmianie podlegają: faktura, tonacja (*mutatio per modum aut tonum*), melodyka (*mutatio per melopoeiam*), rejestr (*mutatio per systema*), przyspieszanie ruchu (*mutatio per motus*).

Bardzo ważną cechą, mającą funkcję retoryczną, jest zmiana tonacji w tej części z zasadniczej h-moll na mediantę D-dur. Na temat jej retorycznego wydźwięku możemy przeczytać w traktacie Matthesona: „tonacja D-dur jest z natury trochę ostra i indywidualna (uparta). Najbardziej wykorzystywana jest do hałasowania, ilustrowania rzeczy wojennych czy zabawnych, różnego rodzaju rozbawiania, ale nikt nie będzie negował tego, że ten twardy ton będzie służył do wyrażania rzeczy delikatnych zwłaszcza wtedy, kiedy zamiast clarine dominuje flet, w miejsce pałki zastosujemy skrzypce”<sup>70</sup>. Marc-Antoine Charpentier określa tę tonację mianem „radosnej i bardzo wojowniczej”<sup>71</sup>, natomiast Jean-Philippe Rameau charakteryzuje ją jako służącą do odzwierciedlania radości, wielkości i wspaniałości<sup>72</sup>.

Wszystkie te zabiegi, służące szeroko pojętemu konstruowaniu formy, zmierzają do tego, aby ukazać wyjątkowość zdarzenia – przybycia Króla-Wybawiciela, który w Bachowskim opracowaniu wydaje się niemal realnie schodzić z nieba. W tej wizji widać jednoznaczne nawiązania do słów Proroka Daniela (Dn 7,13–14). W Biblii Caloviusa słowa Lutra podkreślają jedność Syna i „Ojca, który mu powierzył cały sąd (J 5,22) i całą władzę w niebie i na ziemi (Mt 28,18)”<sup>73</sup>. W kompozycji Bacha aspekt triumfu Chrystusa jest ukazywany z niezwykłą emfazą. Słowa *Der Held aus Juda* („Mąż z Judy”) wskazują, że charakter panowania Jezusa różnił się od sposobu, w jaki królowie sprawują rządy na ziemi. Królowanie Syna Człowieczego będzie wieczne. Słowa Lutra brzmią bardzo jednoznacznie: „Jego

<sup>70</sup> J. Mattheson, *Von der Musicalischen Tobne. Eigenschafft und Würckung in Ausdrückung der Affecten*, [w:] tenże, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, s. 242–243.

<sup>71</sup> J. Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych...*, dz. cyt., s. 36.

<sup>72</sup> Por. J.-Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie*, dz. cyt., s. 164.

<sup>73</sup> *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., t. II, szp. 980.

nieprzemijająca moc i chwała jest wieczna, a jego królestwo nie ma końca Mdr 9,7. Łk 1,33<sup>74</sup>.

Określenie „Syn Człowieczy” można także interpretować w odniesieniu do Jego praegzystencji: „A Bowiem Tak Bóg umiłował świat, że Syna swego jednorodzonego dał: aby każdy kto weń wierzy, nie zginął, ale miał żywot wieczny<sup>75</sup> (J 3,16; zob. także werset 6,62). Tytułem tym posługiwano się dla ukazania Chrystusa jako eschatologicznego sędziego: „Bo Ojciec nikogo nie sądzi, lecz wszystek sąd dał Synowi<sup>76</sup> (J 5,22; zob. także 24,27). W Ewangelii św. Jana ofiara Chrystusa na krzyżu interpretowana jest jako wywyższenie Syna Człowieczego<sup>77</sup>: „A iako Moyzesz węża na puszczy wywyższył, tak musi być wywyższony Syn człowieczy<sup>78</sup> (J 3,14; zob. także 8,28; 12,34).

Skojarzenia odsyłają nas także do wypełniania się słów proroka Izajasza z czwartej pieśni Sługi Pańskiego. W Biblii Gdańskiej w wersecie 13 z tej pieśni czytamy: „Oto się szczęśliwie powiedzie słudze memu: Wywyższony i podniesiony i bardzo uwielbiony będzie<sup>79</sup> (Iz 52,13). W wersecie 15 natomiast pojawia się podkreślenie niezwyklej mocy Jezusa wyrażonej słowami: „Królowie przed nim zatulą usta swe: przeto, że, czego im nie powiadano, (to) oglądają, a to, o czym nie słychali, wyrozumią<sup>80</sup> (Iz 52,15).

To nadzwyczajne wydarzenie zostało niejako dopowiedziane w warstwie muzycznej przez figurę: *catabasis* (takt 20) – oznajmującej zejście Chrystusa z nieba, a następnie *anabasis* (takt 21, partie skrzypiec i altówki) odzwierciedlającej możliwość Jego powrotu. Zstępowanie Chrystusa z nieba Bach oddaje tercjowo-kwartowym pochodem dźwięków, imitując w ten sposób schodzenie po stopniach, które zmierza niżej niż to może wyrazić głos altu, dlatego zstępowanie przejmuje partia *continuo*. W szerszej perspektywie można odnieść wrażenie, że niskie dźwięki tej partii wyrażają jakąś nieogarnioną przestrzeń, co przywołuje moment Chrystusowego zstąpienia do otchłani.

Niektórzy badacze dostrzegają w partii *continuo* schemat rytmiczny nawiązujący do poloneza. Szymon Paczkowski w książce *Styl polski w twórczości*

<sup>74</sup> Tamże.

<sup>75</sup> Biblia Gdańska (1726), s. 117.

<sup>76</sup> Tamże, s. 121.

<sup>77</sup> Por. M. Parchem, *Księga Daniela*, [w:] *Nowy komentarz biblijny*, red. A. Paciorek, R. Bartnicki, T. Brzegowy, *Stary Testament*, t. XXVI, Częstochowa 2008, s. 483.

<sup>78</sup> Biblia Gdańska (1726), s. 117.

<sup>79</sup> Tamże, s. 800.

<sup>80</sup> Tamże.

*Johanna Sebastiana Bacha* pisze o tym, że w środkowej części arii pojawia się „prawdziwy polonez [...], który jako taniec odzwierciedlający doskonałość rycerskich cnót przystoi także największemu Zwycięzcy”<sup>81</sup>. Przykład ten wpisuje się w dość powszechną w XVIII wieku tendencję oddawania poprzez muzykę zwycięstwa zmartwychwstałego Chrystusa nad śmiercią poprzez zastosowanie właśnie rytmu polonezowego<sup>82</sup>. Takie założenie posiada swoje uzasadnienie w muzycznej literaturze barokowej. W traktatach opisywano schemat przynależny polonezowi, a więc ósemka i dwie szesnastki, jako figurę *corta*<sup>83</sup> mającą odzwierciedlać poruszenie czy radość<sup>84</sup>. Podobny wydźwięk widział w niej Schweitzer, mówiąc o motywach radości, o tym właśnie schemacie rytmicznym pisze, że „symbolizuje [...] radosne wzburzenie”<sup>85</sup>.

W dalszej części występuje amplifikacyjne opracowanie kluczowych słów, takich jak: *Kampf* (takty 28, 30–31) czy *Macht* (takty 36 i 37). Dzieje się to za pośrednictwem figury pośredniej między *anabasis* a *catabasis* – *circulatio* – służącej najlepiej do eksponowania różnych słów, których treść nawiązuje w jakimś sensie do „otaczania” przestrzeni. Struktura takiej figury przypomina koło lub krążenie, ponieważ dźwięki krążą wokół siebie w ruchu sekundowym, w taki sposób, że pierwszy i trzeci albo drugi i czwarty są na tej samej wysokości. W ten sposób *circulatio* obrazuje krążenie, czy wspomniane już otaczanie. Tutaj użyto tego zabiegu dla zobrazowania nadejścia „Męża z Judy”, który przybywa i zwycięża z mocą. W Apokalipsie w rozdziale 5, o czym już wspominałem, moc Chrystusa jest porównywana do siły lwa (Ap 5,5).

W muzycznej transpozycji ostateczne nadejście „Lwa” wyraża figura *exclamatio* (takt 39), której charakterystyka jest już dobrze znana, tutaj znajduje zastosowanie dla podkreślenia definitywnego zwycięstwa. Kompozytor mówi, a raczej krzyczy *Kampf* – walka wygrana! Dla podkreślenia tego ostatniego afektu wzburzenia Bach zastosował dodatkowo figurę *saltus duriusculus*. Najczęściej przybiera ona postać skoku melodycznego o interwał zmniejszony lub zwiększony, a także septymy małej lub wielkiej, niekiedy także interwału

<sup>81</sup> Sz. Paczkowski, *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, Lublin 2011, s. 296. Nasuwa się jednak obawa, że tempo *vivace* nie należy jednak do najbardziej typowych dla tańca, jakim jest polonez, jednakże autor, powołując się na źródła, uzasadnia, że komponowano także polonezy w tempie szybkim. Por. tamże, s. 69.

<sup>82</sup> Por. tamże, s. 292–297.

<sup>83</sup> *Corta*: figura składająca się z trzech nut, w której czas trwania jednej z nich równa się sumie dwóch pozostałych. Por. D. Bartel, *Musica Poetica...*, dz. cyt., s. 234.

<sup>84</sup> Por. tamże.

<sup>85</sup> A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2009, s. 400.

większego od oktawy. Zabieg ten stosowany jest szczególnie do oddania treści, w których jest mowa o cierpieniu, bólu lub śmierci. W tym miejscu posiada ona szczególną rolę, ponieważ pojawia się tuż po „fanfarowym” zwycięstwie i przywołuje uczucie smutku, wprowadzając kolejną część A<sub>1</sub> na tym samym akordzie zmniejszonym septymowym z dźwiękiem *g*<sup>1</sup> w alcie. W opisie toposów J. Chailleya odzwierciedla współczucie, słabość, litość. W tym kontekście zastosowany *saltus duriusculus* znajduje uzasadnienie, ponieważ na nim następuje załamanie emocjonalne, o czym świadczy użycie kwarty zwiększonej w basie na przełomie taktów 39–40 i wprowadzenie ponownie nastroju przygnębienia związanego z wymową słów *Es ist vollbracht*, które kończą całą wypowiedź w tonacji h-moll – określanej przez Matthesona jako dziwna, posępna, ponura i melancholijna.

Dla przedstawienia komplementarnego obrazu arii chciałbym odnieść się jeszcze do jej obsady. Ludwig Prautzsch w pracy *Bibel und Symbol in den Werken Bachs* podejmuje problem symboliki zastosowania instrumentów w dziełach Bacha. Jego zdaniem obsada środkowej części arii *Es ist vollbracht* jest przykładem ukazania „boskiej mocy Jezusa i wiecznego Zbawienia”<sup>86</sup>. Kompozytor osiągnął taki wydzźwięk przez użycie pełnej obsady instrumentów smyczkowych, z jakimi się spotykamy w części środkowej. Prautzsch zakłada, że instrumenty smyczkowe wyrażają boską naturę Chrystusa, natomiast instrumenty dęte ludzką. I tak np. skrzypce stają się symbolem Ducha Świętego, a dźwięk fletu odzwierciedla Ciało i Krew Chrystusa<sup>87</sup>. W tej perspektywie szesnastkowe kaskady dźwięków, jakie słyszymy w partii skrzypiec i altówek (cz. B), odzwierciedlają wypełnianie przestrzeni „boską emanacją”, która towarzyszy przybyciu „Męża z pokolenia Judy”. Wykorzystanie violi da gamba symbolizuje więc poniżonego i związanego Chrystusa, ze względu na sposób trzymania instrumentu i zawiązanych na jego gryfie progów<sup>88</sup>.

Kiedy spojrzymy na arię z nieco innej perspektywy, koncentrując uwagę na relacji między tekstem a opracowaniem muzycznym, zauważymy, że krótka wypowiedź (podobnie jak we wcześniej analizowanym chórze) zostaje zaopatrzona w obszerne ramy formy muzycznej, co okazuje się niezbędne dla uzyskania nastroju intymności i kontemplacji. Dopiero zagłębienie się w architektonikę arii umożliwia poznanie głównych założeń rządzących organizacją materiału tekstowego w akcie tworzenia muzyki. W procesie

<sup>86</sup> L. Prautzsch, *Bibel und Symbol in den Werken Bachs*, Schwerin 2000, s. 93.

<sup>87</sup> Por. tamże, s. 84.

<sup>88</sup> Por. tamże, s. 95.

komponowania te dwa elementy – słowo i dźwięk – zostają zespolone tak ściśle, że tworzą od tej chwili jeden organizm. Porównując pracę kompozytora do pracy poety, można stwierdzić, że „poeta zagęszcza całkowicie rozsiane i tylko racjonalnie uchwytnie momenty dramatyczne, wrażeniowe i wyrazowe w jednym, możliwie dobrze dla uczucia dostępnym punkcie; natomiast kompozytor ten ściśniony, gęsty punkt ma teraz, zgodnie z jego wszystkimi treściami uczuciowymi, rozciągnąć do najwyższych granic”<sup>89</sup>. Przeprowadzona analiza potwierdza, że tak też dzieje się w omawianej arii.

Przywołajmy słowa francuskiego muzykologa J. Chailleya, który tak charakteryzuje niniejszą arię: „Ta słynna aria mogłaby obejść się bez komentarza. [...] «Wykonało się» powiedział Jezus umierając. To znaczy: Moje życie ziemskie się skończyło, a Pismo wykonało. Zgodnie z prawidłami jego lirycznych arii, Bach przenosi sens tych słów na poziom duszy chrześcijańskiej: walka życia ziemskiego w godzinie śmierci kończy się Boskim zwycięstwem. Nie jest to zatem komentarz żałoby czy współczucia, ale pocieszenie (*O Trost*) z triumfem na drugim planie, który wybuchnie radośnie w części B; będzie ona kontrastować nie tylko przez swój nastrój i swoją niezależność tematyczną, ale przez swoją tonację (dur kontra moll), swoją zmodyfikowaną orkiestrację, swoje tempo (allegro kontra adagio). Powrót do części A<sub>1</sub> po tym wybuchu [radości] będzie już tylko dramatyczny.

Motyw początkowy, który determinuje całą część A, łączy się tematycznie z zakończeniem recytatywu, [...] tekst początkowy arii powtarza ostatnie słowa Jezusa, to właśnie ta fraza muzyczna w stylu *arioso* wpływa na kształt tematu arii. Zanim głos objaśni te słowa, viola da gamba długo je komentuje”<sup>90</sup>.

J.E. Gardiner dostrzega w tej arii podobieństwa do trenu mogącego „eksplorować granicę między życiem a śmiercią [...] jest najmocniejszym, chociaż też najbardziej zrównoważonym sposobem interpretowania relacji Jana – zarówno jako medytacji na temat cierpienia Chrystusa oraz jako zwycięskiej afirmacji jego jestestwa, ukrytego Boga objawionego wierzącym na Krzyżu”<sup>91</sup>.

\* \* \*

<sup>89</sup> Słowa R. Wagnera cyt. za: M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986, s. 14.

<sup>90</sup> J. Chailley, *Les Passions de J.S. Bach*, dz. cyt., s. 234.

<sup>91</sup> J.E. Gardiner, *Muzyka w zamku niebios...*, dz. cyt., s. 396.

Arie współtworzą warstwę liryczną *Pasji według św. Jana*. W odróżnieniu od recytatywów i chórów turby – wykorzystujących wyłącznie tekst Pisma Świętego – czerpią treść z poezji religijnej o rysach uczuciowości pietystycznej. W arii *Es ist vollbracht* interpretacja słowa odbywa się poprzez zastosowanie dwojakiego rodzaju środków retorycznych; pierwsze mają cechy typowe dla odzwierciedlania ekstrawertycznych emocji lub introwertycznych uczuć, natomiast drugą grupę stanowią figury pełniące funkcję czysto ornamentalną.

Najważniejsza w tej części jest kontemplacja myśli wypływającej z zakończenia wcześniejszego recytatywu *Und von Stund an nahm sie der Jünger* (nr 57). *Es ist vollbracht* jest swego rodzaju jego muzycznym przedłużeniem – refleksiem – rozwijającym zakres znaczeniowy ostatnich słów wypowiedzianych przez Chrystusa. To czas zatrzymania akcji, jakby ponowne przeżycie tekstu Pisma Świętego. Do głosu dochodzą tu zatem subiektywne uczucia podmiotu lirycznego, z którym słuchacz może się utożsamiać. Takie eksponowanie indywidualnej wrażliwości religijnej można łączyć z wpływem pietyzmu na twórczość Bacha.

Muzyczna forma arii *da capo* (ABA<sub>1</sub>) pozwoliła kompozytorowi zróżnicować w znacznym stopniu sposób wypowiedzi. Kontemplacyjne części skrajne stanowią dialog głosu z instrumentem. Obie te partie bardzo często wzajemnie imitują swoje „kwestie” – *viola da gamba* jest traktowana podobnie jak partner w rozmowie. Środkowy odcinek różni się diametralnie w swej afektacji – burzy dotychczasowy spokój, wyrwa słuchacza z refleksyjnego uśpienia. Kontrast między częściami A i B – co wykazała szczegółowa analiza – dotyczy tekstu oraz niemal wszystkich elementów warstwy muzycznej, takich jak: obsada, metrum, tempo, tryb, harmonika, rytmika, melodyka czy faktura. Tak radykalne zróżnicowanie w strukturze arii stanowi odosobniony przypadek w całej twórczości pasyjnej Bacha.

Teologiczny wydźwięk arii nawiązuje do treści poruszanej w poprzedzającym ją recytatywie. Skrajne części odsyłają nas bezpośrednio do jego zakończenia, z dominantą w postaci wyrażenia *Es ist vollbracht*. Z kolejną transpozycją słów Ewangelisty spotykamy się w miejscu, gdzie alt śpiewa: *die letzte Stunde*. Bach świadomie odnosi się tutaj do kluczowego słowa – *Stund* – z recytatywu, podkreślając w ten sposób upływającą ostatnią i nieodwracalną w skutkach „godzinę” realizującego się planu Bożego. Środkowa część arii zdominowana jest przez triumfalne nadejście Wybawiciela, nawiązujące do wizji Syna Człowieczego oraz Jego przymiotów – panowania, chwały i królestwa – z Księgi Daniela (Dn 7,13–14) oraz innych ksiąg Starego Testamentu. W arii występuje także ukryta symbolika lwa zwyciężającego z mocą. W Apokalipsie czytamy: „Nie płacz. Oto zwyciężył Lew, który jest z poko-

lenia Judowego, korzeń Dawidow<sup>92</sup> (Ap 5,5). Komentarz z Biblii Caloviusa wyjaśnia, że Chrystus jest nazwany Lwem z powodu swej siły, bohaterskich czynów i królewskiego majestatu, a słowa „Mąż z Judy” odnoszą się do Jego rodowodu – Józef, mąż Maryi i opiekun Jezusa, pochodził z pokolenia Judy (Rdz 49,10; Hbr 7,14)<sup>93</sup>.

Zastosowanie przez Bacha odpowiedniego warsztatu kompozytorskiego ze stosownymi zabiegami retorycznymi sprawia, że dzieło muzyczne nabiera wymiaru teologicznego wykładu, w którym gruntowna analiza teologiczno-muzyczna nie pozostawia zbyt wiele miejsca na indywidualne dopowiedzenia czy interpretacje. Jednakże jedynym gwarantem właściwego odbioru pozostaje niezmiennie wrażliwość słuchacza, otwierająca go na jeszcze głębsze przeżycie Słowa objawionego, podparta odpowiednią wiedzą teoretyczną w myśl zasady: *SINE SCIENTIA ARS NIHIL EST*.

---

<sup>92</sup> Biblia Gdańska (1726), s. 314.

<sup>93</sup> Por. *Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri*, dz. cyt., t. III, szp. 1371.



## Zakończenie

Podstawowy problem mojej książki stanowiło pytanie, czy można za pomocą języka muzycznego wyrażać treści o charakterze teologicznym. Z bogatej literatury muzycznej wybrałem *Pasję według św. Jana* Johanna Sebastiana Bacha, na której przykładzie analizowałem związki między słowem a muzyką. Dla lepszego usytuowania prowadzonych badań w kontekście epoki korzystałem głównie z materiałów historycznych – zachowanych manuskryptów utworu oraz siedemnasto- i osiemnastowiecznych wydań Pisma Świętego.

Ważną rolę w procesie twórczym kompozytorów okresu baroku odgrywała teoria afektów, a także środki retoryczno-muzyczne, wśród których najważniejsze miejsce zajmowały toposy i figury wywodzące się bezpośrednio z klasycznej retoryki. Pełniły one istotną funkcję w przekazywaniu treści zawartych w słowach – wydobywały z nich szeroki zakres semantyczny, służyły do ich ilustrowania oraz wywoływania emocji u słuchaczy. Ta konwencja figur retoryczno-muzycznych znalazła swój najpełniejszy wyraz w muzyce niemieckiej. Działający tam teoretycy i kompozytorzy stworzyli naukową koncepcję *Figurenlehre*. W swoich traktatach pozostawili nam szczegółowe informacje dotyczące właściwego stosowania zabiegów retorycznych. Na podstawie tej wiedzy oraz zachowanych materiałów nutowych przekonujemy się, że specyfika ówczesnego języka muzycznego zakładała udział czynnika retorycznego niemal w każdej frazie kompozycji. Dlatego nieznanomość zasad retoryki muzycznej uniemożliwia świadomy odbiór utworów z epoki baroku, a tym samym – znacznie ogranicza odczytanie intencji kompozytora. W jednym ze swoich traktatów hamburski teoretyk J. Mattheson pisał, że „musimy zadać sobie trud, aby w jakiś sposób wziąć do ręki miłą gramatykę, jak i cenną retorykę, a także wartościową poezję [...], ponieważ nie mając odpowiedniej znajomości tych pięknych nauk, dzieło [muzyczne] dotyka się – nie zważając na jakiegokolwiek staranie – jakby niemytymi rękami i prawie bezskutecznie”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, wydanie faksymilowe, Kassel 1969, s. 181.

Transformacje zachodzące w sztuce baroku były wynikiem ogólnych przemian, dokonujących się także w myśli teologicznej. Kultura protestancka, zwłaszcza na gruncie niemieckim, pozostawała w integralnym związku z muzyką: „Dla luteranów miłość do muzyki stała się niemal artykułem wiary”<sup>2</sup>. W XVII wieku w protestantyzmie niemieckim poza dominującą luterancką ortodoksją do głosu dochodził pietyzm jako reakcja na skostniały i radykalny dogmatyzm. Główni przedstawiciele tego nurtu – m.in. J. Arndt, A.H. Francke, F.J. Spener – w swoich dziełach eksponowali subiektywne czy indywidualne przeżycia religijne, pogłębione żarliwym uczuciem i żywą wiarą zmierzającą do osobistego nawrócenia. Dlatego pietyści zwracali się do Boga bezpośrednio, mając za cel mistyczne zjednoczenie z Chrystusem (*unio mystica*). Bach pozostawał pod wpływem tych poglądów, będąc równocześnie gorliwym wyznawcą protestanckiej ortodoksji. Świadczy o tym jego bogaty księgozbiór zawierający dzieła zarówno autorów pietystycznych, jak i Lutra czy Caloviusa. W jego twórczości widać przenikanie się tych nurtów religijnych, wyrażające się w szczególnym traktowaniu, a właściwie prymacie słów Pisma Świętego, z równoczesnym korzystaniem z poezji pietystycznej autorstwa np. B.H. Brockesa czy Ch.H. Postela. Przykładem takiej kompilacji tekstu są jego *Pasje*. Reprezentując formę pasji oratoryjno-kantatowej, stanowią szczytową fazę w rozwoju tego gatunku.

W *Pasji według św. Jana*, która była przedmiotem moich badań, można wydzielić trzy warstwy: narracyjną, dramatyczną i liryczną. Najważniejsze wydarzenia ewangeliczne rozgrywają się w warstwie narracyjnej i dramatycznej, czyli w recytatywach i chórach turby, posiadających tekst zaczerpnięty wprost z Pisma Świętego. Oba te gatunki przeplatają się wzajemnie tworząc swoisty kręgosłup całej struktury *Pasji*. Pozostałe formy muzycznej wypowiedzi, takie jak: aria, chorał, aria z chórem, arioso – choć niekiedy bardzo obszerne – uzupełniają ową strukturę relacji pasyjnej, opierając się na tekście poetyckim. Należą one do warstwy lirycznej, którą cechuje zatrzymanie akcji w celu refleksyjnego przeżycia wcześniej przedstawionych wydarzeń.

Dla każdej warstwy wybrałem charakterystyczny fragment; narracyjną reprezentuje recytatyw *Und von Stund an nahm sie der Jünger* (nr 57), dramatyczną – chór-turba *Lasset uns den nicht zerteilen* (nr 54), a liryczną – aria *Es ist vollbracht* (nr 58). Części te, zajmujące centralne miejsce w toku narracji dzieła, poddałem gruntownej analizie muzycznej i teologicznej.

<sup>2</sup> J.L. Irwin, *Neither Voice nor Heart Alone. German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, New York 1993, s. 22; cyt. za: M. Walter-Mazur, *Motet madrygalowy w protestanckich Niemczech I połowy XVII wieku*, Poznań 2004, s. 219.

Przeprowadzone badania dowiodły istnienia wzajemnych relacji pomiędzy słowami Biblii a ich muzyczną ekspresją w *Pasji według św. Jana*. Muzyka pełni tu rolę hermeneutyki tekstu, słowo zaś inspiruje w swej głębi dźwięk. Analizy potwierdziły także założenia, iż język muzyczny zastosowany przez Bacha zdolny jest do wydobycia najsubtelniejszych afektów z treści teologicznej utworu. Kompozytor, dokonując właściwego doboru środków muzycznego wyrazu, udowodnił, że muzyka może nie tylko ilustrować tekst, ale także stanowić teologiczną interpretację słów Pisma Świętego, podkreślając ich emocjonalną zawartość i ułatwiając w ten sposób ich recepcję.

Materia dźwiękowa w recytatywie dzięki deklamacyjnemu traktowaniu tekstu eksponuje treść Ewangelii ze szczególnym wyartykułowaniem istotnych teologicznie słów. W ten sposób kompozytor dodatkowo wzbogacił narrację swoją własną interpretacją. Chór-turba wyjątkowo sugestywnie ilustruje hałaśliwą scenę zbiorową. Tutaj akcent pada na wzmocnienie dramaturgii dzieła, wyczuwalne jest gwałtowne spiętrzenie emocji wynikających z szybkiego toku akcji. Niezwykły dynamizm oddaje chaotyczne działanie tłumu. W arii natomiast do głosu dochodzą indywidualne uczucia podmiotu lirycznego kontemplującego wydarzenie przedstawione w recytatywie. *Es ist vollbracht* to dialog altu i violi da gamba przypominający pieśń żałobną o proweniencji pietystycznej. Radykalna zmiana nastroju w części środkowej posiada teologiczne uzasadnienie jako wyraz triumfu Zbawiciela wprowadzający nową perspektywę eschatologiczną.

*Elocutio*, czyli powiązanie słowa z konkretną figurą retoryczną, znajduje bogate zastosowanie we wszystkich analizowanych warstwach utworu: narracyjnej, dramatycznej i lirycznej. Bach połączył najwyższy poziom warsztatu kompozytorskiego z mistrzostwem w zaopatrywaniu tekstu w adekwatne figury, a także w stosowaniu innych środków retoryczno-muzycznych, takich jak: toposy, symbolika liczb i interwałów czy semantyka tonacji.

Doskonale posługiwanie się różnymi elementami muzycznej sztuki wypowiedzi zaowocowało pogłębionym przekazem teologicznych treści, pochodzących zarówno z tekstu objawionego, jak i poezji religijnej, co doprowadziło do przekonania, że kompozytor jest nie tylko artystą, ale również teologiem, który dźwiękiem interpretuje teologiczną treść. Innymi słowy, tytuł pracy można by przedstawić inaczej – *Pasja Bacha jako egzegeza biblijna*.

Twórczość Bacha przedstawiana jest w refleksji muzykologicznej zazwyczaj w perspektywie dokonanego przez kompozytora wielkiego rozwoju różnych gatunków muzycznych. Warto jednak spojrzeć na jego dzieła także z pozycji uprawianej przez niego teologii. W tym świetle lipski kantor jawi się nam jako znakomity syntetyk, gdyż łączy ortodoksję luterzańską – podporządkowaną

naczelnej dyrektywie *sola Scriptura* – z wpływami petyzmu, który ożywił teologię protestancką oraz stanowił inspirację dla tych fragmentów dzieł kompozytora, w jakich zależało mu szczególnie na wprowadzeniu wiernych w obszar doświadczenia Boga. Takim wymaganiom nie mogła wówczas sprostać – a na pewno w takim stopniu – nieco skostniała teologia protestancka, skupiona m.in. na naukowych interpretacjach dogmatów, niestety zazwyczaj niezrozumiałych dla „niewtajemniczonych” w dyskurs ówczesnej teologii uniwersyteckiej.

Patrząc na dzisiejszą kondycję katolicyzmu, trudno nie dostrzec pewnych powiązań z dążeniami, jakie przyświecały teologicznym ideom Bacha. Przede wszystkim nauczanie Soboru Watykańskiego II wskazuje na główne źródło teologiczne, czyli Pismo Święte, określane w Konstytucji dogmatycznej *Dei verbum* jako dusza teologii świętej<sup>3</sup>. W nieco ogólniejszym ujęciu czytamy tam również o tym, że „religia chrześcijańska musi się karmić Pismem Świętym i nim się kierować”<sup>4</sup>. Z drugiej strony, podkreślanie potrzeby uprawiania teologii „adresowanej do człowieka, a nie rozwijanej teoretycznie”<sup>5</sup> odnaleźć można u wielu teologów, w tym u Jeana Daniélou. Jego zdaniem należy zmierzać do przewyciężenia tzw. teologii „dogmatyzującej”, tłumaczącej prawdy wiary głównie w oparciu o Pismo Święte<sup>6</sup> – co ciekawe, potrzeba ta staje się zauważalna zarówno w środowisku katolickim, jak i protestanckim. Takiemu wyzwaniu sprostać może teologia „hermeneutyczna”<sup>7</sup>, czyli interpretująca, która nie koncentruje się wyłącznie na przekazywaniu niezmiennych dogmatów, ale ukazuje aktualne znaczenie Słowa Bożego w sposób dostępny dla wszystkich wiernych.

Patrząc na spuściznę kompozytora, można stwierdzić, że jego dzieła znajdują się ponad religijnymi podziałami, co widać wyraźnie w życiu liturgicznym obu wyznań czerpiących z bogatego dorobku muzycznego J.S. Bacha. W tym sensie trudno byłoby znaleźć większego artystę, którego twórczość posiadałaby tak wyraźne znamiona ekumenizmu. Dlatego, idąc jeszcze dalej,

<sup>3</sup> Por. *Konstytucja dogmatyczna o Objawieniu Bożym „Dei verbum”*, rozdz. VI, punkt 24, [w:] *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekrety, deklaracje*, Poznań 2002, s. 361.

<sup>4</sup> Tamże, punkt 21, s. 360.

<sup>5</sup> T. Dzidek, P. Sikora, *Historyczne koncepcje teologii*, [w:] *Teologia fundamentalna*, t. V, *Poznanie teologiczne*, red. T. Dzidek, E. Kamykowski, A. Napiórkowski, Kraków 2006, s. 46.

<sup>6</sup> Por. tamże.

<sup>7</sup> Zadaniem teologii hermeneutycznej są: wyjaśnianie, interpretacja tekstów oraz symboli religijnych w celu lepszego zrozumienia ich przez wiernych. Por. T. Dzidek, P. Sikora, *Natura teologii*, [w:] *Teologia fundamentalna*, t. V..., dz. cyt., s. 81.

można widzieć w nim kompozytora-teologa działającego w przestrzeni szeroko rozumianej myśli chrześcijańskiej.

Objętość tej pracy nie pozwoliła na całościową analizę *Pasji według św. Jana*, stąd też należy ją potraktować jako ukierunkowanie badań nad innymi częściami dzieła. Ufam, że dzięki wykorzystaniu materiałów źródłowych i wieloaspektowej analizie moje poszukiwania doprowadzą do jeszcze lepszego zrozumienia twórczości Bacha i ukążą wyjątkowość muzyki baroku, która pozostawała w specyficznej symbiozie ze słowem.

Mam nadzieję, że poprzez interdyscyplinarne ujęcie tematu książka ta dowodzi, iż muzyka jest ważnym *locus theologicus*, i przekonuje, jak bardzo znajomość treści teologicznej dzieła muzycznego wpływa na jego percepcję. Stanowi także propozycję, w jaki sposób można analizować inne utwory J.S. Bacha, zwłaszcza wokalne-instrumentalne, jak i znaczną część muzycznej spuścizny okresu baroku, w której przestrzeganie zasad „retorycznego komponowania” zaowocowało tworzeniem kunsztownej i przekonującej oracji muzycznej.



## Conclusion

The fundamental issue of my book is represented by the question of whether one can express content of theological character by means of musical language. From the abundant music literature, I have selected J.S. Bach's *Passion According to St. John*, on the example of which I have analyzed the relationships between word and music. In order to better situate the research conducted in a period context, I have utilized mainly historical materials – surviving manuscripts of the work, as well as 17<sup>th</sup>- and 18<sup>th</sup>-century editions of the Holy Scriptures.

An important role in the creative process of composers from the Baroque era was played by the theory of affects, as well as by rhetorical musical devices, among which the most important place was occupied by *topoi* and figures derived directly from classical rhetoric. They fulfilled an essential function in the transmission of the meaning contained in the words – they brought out from them a broad semantic spectrum and served to illustrate them, as well as to trigger emotions in the audience. This convention of rhetorical musical figures found its fullest expression in German music. The theorists and composers active there created the academic concept of *Figurenlehre*. In their treatises, they left us detailed information concerning the proper utilization of rhetorical operations. On the basis of this knowledge, as well as surviving manuscript materials, we are convinced that the peculiar character of the musical language of that time assumed the involvement of a rhetorical factor in almost every phrase of a composition. Therefore, ignorance of the principles of musical rhetoric makes it impossible to listen to works from the Baroque era in a conscious manner, and thereby significantly limits interpretation of the composer's intentions. In one of his treatises, Hamburg theorist J. Mattheson writes that “we must make the effort to in a certain manner take in hand the dear Grammar, as well as the precious Rhetoric, and also the worthy Poetry: for without having the proper knowledge of these beautiful sciences above all, regardless of any

other efforts, one only lays hold of a work with unwashed hands and all but in vain”<sup>8</sup>.

The transformations taking place in Baroque art were the result of general processes taking place also in theological thought. Protestant culture, especially on German ground, remained in an integral relationship with music: ‘For Lutherans, love of music became almost an article of faith’<sup>9</sup>. Aside from the dominant Lutheran orthodoxy, also finding expression in 17<sup>th</sup>-century German Protestantism was Pietism as a reaction to ossified and radical dogmatism. The main representatives of this movement – among others, J. Arndt, A.H. Francke, F.J. Spener – portrayed subjective or individual religious experiences in their works, deepened by ardent feeling and living faith aiming towards personal conversion. For this reason, the Pietists addressed God directly, aiming toward a mystical union with Christ (*unio mystica*). Bach remained under the influence of these views, at the same time being an ardent follower of Protestant orthodoxy. This is attested by his abundant book collection containing works both by Pietist authors and by such figures as Luther or A. Calovius. In his *œuvre*, we see a merging of these religious movements, expressing itself in the special treatment – or, properly speaking, primacy – of the words of Holy Scripture, with simultaneous utilization of Pietist poetry authored, for example, by B.H. Brockes or C.H. Postel. An example of such text compilation is his Passions. Representing the oratorio-cantata passion form, they constitute a peak phase in the development of this genre.

In the *Passion According to St. John*, which was the object of my research, one can distinguish three layers: narrative, dramatic and lyrical. The most important gospel events play out in the narrative and dramatic layers – that is, in recitatives and *turba* choruses possessing a text taken straight from the Holy Scriptures. These two genres alternate, creating a peculiar backbone for the entire structure of the *Passion*. The remaining forms of musical expression, such as the aria, chorale, aria with chorus, arioso – though not infrequently very expansive – supplement that structure of the Passion account, based on

<sup>8</sup> J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, reprint of facsimile edition, Kassel 1969, p. 181. [wir müssen] uns die Mühe geben, die liebe Grammatic sowol, als die schätzbare Rhetoric und werthe Poesie auf gewisse Weise zur Hand zu nehmen: denn ohne von diesen schönen Wissenschaftten vor allen die gehörige Kundschafft zu haben, greifft man das Werck, ungeachtet des übrigen Bestrebens, doch nur mit ungewaschenen Händen und fast vergeblich an.

<sup>9</sup> J.L. Irwin, *Neither Voice nor Heart Alone. German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, New York 1993, p. 22; cited according to: M. Walter-Mazur, *Motet madrygalowy w protestanckich Niemczech I połowy XVII wieku [The Madrigal Motet in Protestant Germany in the First Half of the 17<sup>th</sup> Century]*, Poznań 2004, p. 219.

a poetic text. They belong to the lyrical layer, which is characterized by a suspension of the action for the purpose of reflective experience of the previously presented events.

For each layer, I have selected a characteristic fragment; the narrative is represented by 'Und von Stund an nahm sie der Jünger' (no. 57); the dramatic, by the *turba* chorus 'Lasset uns den nicht zerteilen' (no. 54); and the lyrical, by the aria 'Es ist vollbracht' (no. 58). I have subjected these movements, which occupy a central place in the work's narrative process, to thorough musical and theological analysis.

The research carried out has proven the existence of mutual relationships between the words of the Bible and their musical expression in the *Passion According to St. John*. Here, the music fulfills the role of a textual hermeneutic, while the word in its depth inspires the sound. The analyses have also confirmed the assumption that the musical language utilized by Bach is able to bring out the most subtle affects from the work's theological content. In making the proper choice of means of musical expression, the composer has proved that music can not only illustrate a text, but also represent a theological interpretation of the words of Holy Scripture, emphasizing their emotional content and, in this manner, facilitating their reception.

The sound material in the recitative, thanks to the declamatory treatment of the text, emphasizes the content of the Gospel with particular articulation of the theologically essential words. In this manner, the composer has additionally enriched the narrative with his own interpretation. The *turba* chorus illustrates the noisy crowd scene exceptionally suggestively. Here, the accent falls upon the reinforcement of the work's dramaturgy; we can feel a rapid piling up of emotions resulting from the fast pace of the action. The extraordinary dynamism conveys the crowd's chaotic action. In the aria, on the other hand, what finds expression are the individual feelings of a lyric subject contemplating the events presented in the recitative. 'Es ist vollbracht' is a dialogue of the alto and viola da gamba, resembling a funeral hymn of Pietist provenance. The radical change of mood in the middle section possesses a theological justification as an expression of the triumph of the Savior, introducing a new eschatological perspective.

*Elocutio*, that is, the linking of a word with a specific rhetorical figure, finds abundant application in all of the analyzed layers of the work: narrative, dramatic and lyrical. Bach combined compositional technique of the highest order with mastery in providing the text with appropriate figures, as well as in the use of such other rhetorical and musical means as *topoi*, number and interval symbolism or tonal semantics.

The perfect utilization of different elements of the art of musical expression has borne fruit in a deepened transmission of theological content from both the revealed text and religious poetry, which has led to a conviction that the composer is not just an artist, but also a theologian who interprets theological content in sound. In other words, the title of the present work could be presented differently: *Bach's Passion as Biblical Exegesis*.

In musicological reflections, Bach's *œuvre* is normally presented from the perspective of the great development of various musical genres accomplished by the composer. However, it is also worthwhile to view his works from the position of the theology in which he was engaged. In this light, the cantor of Leipzig appears to us as a superb synthesist, for he links Lutheran orthodoxy – subject to the chief directive of *sola scriptura* – with the influences of Pietism, which revived Protestant theology, as well as representing an inspiration for those fragments of the composer's works in which he was particularly concerned with leading the faithful into the sphere of experiencing God. At that time, such requirements could not be met – and certainly not in such measure – by the somewhat ossified Protestant theology focused on, among other things, academic interpretations of dogmas, unfortunately normally incomprehensible to those not 'initiated' into the discourse of the university theology of that time.

Looking at the condition of today's Catholicism, it is difficult not to perceive certain links with the tendencies that motivated the theological ideas of Bach. Above all, the teaching of the Second Vatican Council points to the main theological source – that is, the Holy Scriptures – described in the *Dei verbum* dogmatic Constitution as the soul of sacred theology<sup>10</sup>. In a somewhat more general perspective, we also read there that 'the Christian religion must feed upon the Holy Scriptures and be guided by them'<sup>11</sup>. On the other hand, an emphasis on the need to engage in theology 'addressed to humanity, and not developed theoretically'<sup>12</sup> can be found in the works of many theologians, including J. Daniélou. In his opinion, it is necessary to aim towards

<sup>10</sup> Cf. Konstytucja dogmatyczna o Objawieniu Bożym *Dei verbum* [*Dei verbum* Dogmatic Constitution on Divine Revelation], ch. VI, pt. 24, [in:] *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekrety, deklaracje* [*Vatican II Council. Constitutions, Decrees, Declarations*], Poznań 2002, p. 361.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pt. 21, p. 360.

<sup>12</sup> T. Dzidek, P. Sikora, 'Historyczne koncepcje teologii' ['Historic Concepts of Theology'], [in:] *Teologia fundamentalna* [*Fundamental Theology*], vol. V, *Poznanie teologiczne* [*Theological Understanding*], ed. T. Dzidek, Ł. Kamykowski, A. Napiórkowski, Kraków 2006, p. 46.

conquering the so-called ‘dogmatic’ theology, which explains the truths of the faith mainly on the basis of the Holy Scriptures<sup>13</sup> – what is interesting is that this need is becoming noticeable in both Catholic and Protestant circles. Such a challenge can be met by ‘hermeneutic’ theology<sup>14</sup> – that is, an interpretive theology that does not focus exclusively on the transmission of unchanging dogmas, but shows the current significance of God’s Word in a manner accessible to all of the faithful.

Looking at the composer’s legacy, one can state that his works are above religious divisions, which is clearly visible in the liturgical life of both of the denominations which draw upon the rich musical *œuvre* of J.S. Bach. In this sense, it would be difficult to find a greater artist whose *œuvre* would possess such clear marks of ecumenism. For this reason, going yet further, we can see in him a composer-theologian active in the space of broadly-understood Christian thought.

The length of this work has not permitted a holistic analysis of the *Passion According to St. John*; thus, it should be treated as an orientation for research into other parts of the work. I trust that, thanks to the utilization of source materials and multi-aspectual analysis, my inquiries will lead to yet better understanding of Bach’s *œuvre* and display the exceptional quality of Baroque music, which existed in a peculiar symbiosis with the word. I hope that via its interdisciplinary perspective on the subject, this book will prove that music is an important *locus theologicus*, and convince the reader of how much the knowledge of a musical work’s theological content influences its perception. It also represents a proposition of how one can analyze other works by J.S. Bach, especially the vocal-instrumental ones, as well as a significant portion of the musical legacy of the Baroque era, in which observance of the principles of ‘rhetorical composition’ bore fruit in the creation of a finely-crafted and convincing musical oration.

---

<sup>13</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>14</sup> The tasks of hermeneutics theology are explanation, interpretation of texts as well as religious symbols with the aim of better understanding of them on the part of the faithful. Cf. T. Dzidek, P. Sikora, ‘Natura teologii’ [‘The Nature of Theology’], [in:] *Teologia fundamentalna* [Fundamental Theology], vol. V [...], *op. cit.*, p. 81.



# Bibliografia

## MATERIAŁY NITOWE

### REKOPISY:

- Bach J.S., *Johannespassion*, fragmenty czterech wersji; Staatsbibliothek zu Berlin PK, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, sygnatura: Mus. ms. Bach St 111.
- , *Johannespassion*; Staatsbibliothek zu Berlin PK, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, sygnatura: Mus. ms. Bach P 29.
- , *Matthäuspasion*; Staatsbibliothek zu Berlin PK, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, sygnatura: Mus. ms. Bach P 25.
- , *Passions-Oratorium nach dem Evangelisten Johannes für 4 Singst. mit Instrum. von Johann Sebastian Bach. Zum Theil eigenhändige Partitur* (1739); Staatsbibliothek zu Berlin PK, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, sygnatura: Mus. ms. Bach P 28.

### WYDANIA WSPÓŁCZESNE:

- Bach C.Ph.E., *Passion according to St. John* (1772), Los Altos 2007.
- Bach J.S., *Johannes-Passion* BWV 245, red. A. Mendel, Bärenreiter, Kassel 2004.
- , *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung II* (1725), red. P. Wollny, Carus, Stuttgart 2004.
- , *Johannes-Passion*, red. G. Rösler i C. Eberhardt, Klavierauszug, C.F. Peters, Frankfurt–Leipzig–London–New York [2001].
- , *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung IV* (1749) *mit der unvollendeten Revision* (1739) *im Anhang*, red. P. Wollny, Carus, Stuttgart 2002.
- , *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung IV* (1749) *mit der unvollendeten Revision* (1739) *im Anhang*, red. P. Wollny, Klavierauszug P. Horn, Carus, Stuttgart 2002.
- , *Matthäus-Passion* BWV 244. *Faksimile nach dem Autograph aus dem Bestand der Deutschen Staatsbibliothek Berlin*, Leipzig 1974.
- , *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie II: *Messen, Passionen, oratorische Werke*, t. IV, *Johannes-Passion* BWV 245, red. A. Mendel, Bärenreiter, Kassel 1973.
- Marais M., *Pièces de violes*, V księga, Paris 1725, wydanie faksymilowe, Fuzeau, Courlay 2006.
- Telemann G. Ph., *Johannespassion 1745*, *Musikalische Werke*, t. XXIX, Bärenreiter, Kassel 1996.

## DYSKOGRAFIA

- Bach J.S., *St. John Passion*, Archiv produktion, 419324–2, 1986.  
 Bossuet J.-B., *Sermon sur la mort. Carême de 1662*, Alpha 030, 2002.  
 Händel G.F., *Brookes Passion*, Brilliant Classics, 92003 (CD 1-3), 1994.

## PRZEKŁADY PISMA ŚWIĘTEGO – STARODRUKI

- Biblia Sacra, To iest: Wszystkie Księgi Starego i Nowego Przymierza; z Żydowskiego i Greckiego Języka na Polski pilnie i wiernie przetłumaczone, a teraz podług Edycyi Gdańskiej Roku 1632, przedrukowane*, Hala Magdeburska 1726; (Biblia Gdańska 1726).  
*Biblia święta, Tho iest, Księgi Starego y Nowego Zakonu, właśnie z Żydowskiego, Greckiego, y Łacińskiego, nowo na Polski język z pilnością y wiernie wyłożone*, Brześć Litewski 1563.  
*Biblia Święta: To jest, Księgi Pisma Świętego Starego y Nowego Przymierza z Żydowskiego y Greckiego Języka na Polski pilnie y wiernie przetłumaczone, a teraz podług Gdańskiego Exemplarza przedrukowane*, Amsterdam 1660.  
*Biblia Święta: To jest, Księgi Starego y Nowego Przymierza z Żydowskiego y Greckiego Języka na Polski pilnie y wiernie przetłumaczone*, Gdańsk 1632.  
*Biblia to iest, Księgi Starego y Nowego Zakonu, na Polski język, z pilnością według Łacińskiej Biblii od Kościoła Krześcijańskiego powszechnego przyięthey, nowo wyłożona*, Kraków 1561.  
*Die Deutsche Bibel D. Martini Lutheri (Die Heilige Bibel nach S. Herrn D. Martini Lutheri)*, red. A. Calovius, t. I, Wittenberg 1681, t. II i III, 1682.

## WSPÓŁCZESNE WYDANIA, PRZEKŁADY I KOMENTARZE PISMA ŚWIĘTEGO

- Augustyn, *Homilie na Ewangelie i Pierwszy List Św. Jana*, cz. 2, tłum. W. Szoldrski, W. Kania, Warszawa 1977.  
 Barclay W., *Ewangelia według św. Jana*, t. II, tłum. G. Bednarczyk, Warszawa 1987.  
 Barrett Ch.K., *Das Evangelium nach Johannes*, Göttingen 1990.  
*Biblia Brzeska 1563*, Clifton–Kraków 2003.  
*Biblia das ist, die gantze Heilige Schrifft Deudsch*, tłum. M. Luter, Wittenberg 1534, wydanie faksymilowe, Köln 2002.  
 Bultmann R., *Das Evangelium des Johannes*, Göttingen 1962.  
 Czajkowski M., *Maryja (2,1–11; 19,25–27)*, [w:] *Egzegeza Ewangelii według św. Jana. Kluczowe teksty i tematy teologiczne*, red. F. Gryglewicz, Lublin 1992, s. 27–40.  
*Grecko-polski Nowy Testament. Wydanie interlinearne z kodami gramatycznymi*, tłum. R. Popowski, M. Wojciechowski, Warszawa 1995.  
 Hergesel T., *Znaki*, [w:] *Egzegeza Ewangelii według św. Jana. Kluczowe teksty i tematy teologiczne*, red. F. Gryglewicz, Lublin 1992, s. 383–398.  
 Jan Szkot Eriugena, *Komentarz do Ewangelii Jana*, tłum. A. Kijewska, Kęty 2000.

- Jankowski A., Stachowiak L., *Komentarz praktyczny do Nowego Testamentu*, t. I, Poznań–Kraków 1999.
- Katolicki komentarz biblijny*, red. W. Chrostowski, Warszawa 2001.
- Mędała S., *Ewangelia według Świętego Jana*, cz. 1 i 2, [w:] *Nowy komentarz biblijny*, red. A. Paciorek, R. Bartnicki, T. Brzegowy, A. Tronina, J. Warzecha, *Nowy Testament*, t. IV, Częstochowa 2010.
- Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego. Komentarz katolicki i ekumeniczny na XXI wiek*, red. W. Chrostowski, *Komentarz do Nowego Testamentu*, Warszawa 2000.
- Neues Testament und Psalmen. Nach der Übersetzung Martin Luters*, Stuttgart 1973.
- Nowy Testament w przekładzie Ks. Dr Jakuba Wujka T.J. z roku 1593*, wydanie faksymilowe, Kraków 1966.
- Okure T., *Ewangelia według św. Jana. Komentarz*, tłum. H. Bednarek, Warszawa 2008.
- Orygenes, *Komentarz do Ewangelii św. Jana*, tłum. S. Kalinkowski, cz. I, Warszawa 1981.
- Paciorek A., *Ewangelia według św. Jana*, Lublin 2000.
- Parchem M., *Księga Daniela*, [w:] *Nowy komentarz biblijny*, red. A. Paciorek, R. Bartnicki, T. Brzegowy, *Stary Testament*, t. XXVI, Częstochowa 2008.
- Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmi. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*, red. A. Colacrai, Częstochowa 2005.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, red. A. Jankowski, L. Stachowiak, K. Romaniuk, wyd. IV, Poznań 1996.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych ze wstępami i komentarzami*, t. IV, *Nowy Testament*, red. M. Wolniewicz, Poznań 1999.
- Schnelle U., *Das Evangelium nach Johannes*, Halle 1998.
- Schulz S., *Das Evangelium nach Johannes*, [w:] *Das Neue Testament Deutsch*, t. II, Göttingen 1979.
- Stern D.H., *Komentarz żydowski do Nowego Testamentu*, Warszawa 2004.
- Tomasz z Akwinu, *Komentarz do Ewangelii Jana*, tłum. T. Bartoś, Kęty 2002.
- Witkowski S., *Męka Pańska według Ewangelii św. Jana*, Kraków 2001.
- Wstęp do Nowego Testamentu*, red. R. Rubinkiewicz, Poznań 1996.

## LITERATURA

## STARODRUKI:

- Arndt J., *Sześć ksiąg o prawdziwym chrześcijaństwie*, tłum. S.E. Tschepius, Królewiec 1743.
- Brockes B.H., *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus aus den IV. Evangelisten, von B(arthold) H(einrich) B(rockes) in gebundener Rede vorgestellt und an der Stillen-Woche Musicalisch auffgeführt*, Hamburg 1712, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, sygnatura: MS 369/3 (Keiser, Brockes-Passion, 1712).
- Kancyonał to iest: Księgi Psalmow, y Pieśni Duchownych za zgodą wszystkich zborów Ewangelickich koronnych, W.X. Litewskiego, y Państw do nich należących, z dawniejszych Kancyonalow, Psalterżow y Katechyzmow zebrane, y Gwoli Jednostannemu Używaniu wydane*, Królewiec 1742.

- Kircher A., *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Rome 1650.
- Mattheson J., *Von der Musicalischen Tohne. Eigenschafft und Würckung in Ausdrückung der Affecten*, [w:] tenże, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, s. 231–253.
- Sierakowski W., *Sztuka muzyki dla młodzieży kraiowej*, t. I, Kraków 1795.

## WYDANIA WSPÓŁCZESNE:

- Afektów doktryna*, [w:] *Britannica. Edycja polska*, red. K. Grzesiak, L.J. Baldyga, J. Fisiak, t. I, Poznań 1997, s. 117.
- Arioso*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 51.
- Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1988.
- Asselin P.-Y., *Musique et tempérament*, Paris 1983.
- Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 1998.
- Bartel D., *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 2010.
- , *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln-London 1997.
- Balthasar H.U. von, *Wiarygodna jest tylko miłość*, tłum. E. Piotrowski, Kraków 1997.
- Bäumer R., *Hutter (Hütter), Leonhard*, [w:] *Lexikon für Theologie und Kirche*, t. V, red. J. Höfer, K. Rahner, Freiburg im Breisgau 1960, szp. 551.
- Bernhard Ch., *Tractatus compositionis augmentatus*, tłum. M. Walter-Mazur, Kraków 2004.
- Bernstein W.H., *Freiheit in Bachs Musik. Eine aufführungspraktische Studie über „Ornament” und „Rezitativ”*, [w:] *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*, red. M. Petzoldt, Berlin 1985, s. 223–242.
- Białostocki J., „Barok”: styl, epoka, postawa, [w:] tenże, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1959, s. 220–248.
- Blume F., *Das Zeitalter der Reformation*, Kassel 1965.
- , *Gebichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1965.
- Bolewski J., *Metafizyka literackich arcydzieł. Śladami René Girarda*, „Studia Bobolanum” 2005, nr 2, s. 159–190.
- , „Nascitur una... discors concordia”. *Aspekty teologiczne twórczości Sarbiewskiego*, [w:] *Nauka z poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego SJ*, red. J. Bolewski, J.Z. Liचाński, P. Urbański, Warszawa 1995, s. 87–111.
- , *Objawienie Szekspira*, Warszawa 2002.
- , *Sztuka u Boga. Duchowość obecna w twórczości*, Warszawa 1998.
- Boyd M., *Bach*, New York 2000.
- Brecht M., *Das Aufkommen der neuen Frömmigkeitsbewegung in Deutschland*, [w:] *Geschichte des Pietismus*, t. I, *Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert*, red. M. Brecht, Göttingen 1993, s. 113–203.
- , *Philipp Jakob Spener, sein Programm und dessen Auswirkungen*, [w:] *Geschichte des Pietismus*, t. I, *Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert*, red. M. Brecht, Göttingen 1993, s. 279–389.

- Breig W., *Bach Johann Sebastian*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik: Personenteil*, red. L. Finscher, t. I, Kassel-Stuttgart 1999, szp. 1397–1535.
- Bristiger M., *Eggebrecht Hans Heinrich*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. III, Kraków 1987, s. 5–6.
- , *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986.
- Brovetto C., Mezzadri L., Ferrario F., Ricca P., *Duchowość chrześcijańska czasów nowożytnych*, tłum. E. Dobrzelecka, Kraków 2005.
- Buelow G.J., *Rhetoric and music*, § I, 3: *Musical figures*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. XXI, London 2001, s. 263–269.
- Bukofzer M., *Muzyka w epoce baroku*, tłum. E. Dziębowska, Kraków 1970.
- Bunners Ch., *Musik*, [w:] *Geschichte des Pietismus*, t. IV, *Glaubenswelt und Lebenswelten*, red. H. Lehmann, Göttingen 2004, s. 428–455.
- Burmeister J., *Musical poetics*, tłum. na język angielski B.V. Rivera, New Haven–London 1993.
- Buzek A., *Historia Kościoła*, Warszawa 1957.
- Casper J., *Die Auslegungstradition im Text der Kantate BWV 140*, [w:] *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*, red. M. Petzoldt, Berlin 1985, s. 49–76.
- Chailley J., *Les Passions de J.S. Bach*, Paris 1963.
- Chelmiński Z., *Pietyzm*, [w:] *Podręczna encyklopedia kościelna*, t. XXXI–XXXII, red. S. Gall, J. Gautier, R. Jalbrzykowski, Warszawa–Kraków 1913, s. 133–134.
- Chmiel J., *Retoryka a Biblia*, [w:] *Retoryka dziś. Teoria i praktyka*, red. R. Przybylska, W. Przyczynna, Kraków 2001, s. 217–224.
- Chomiński J., *Basso continuo*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 83–84.
- , *Kantata*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 428.
- , *Organum*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 646–648.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. V, *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984.
- Chorał*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 155.
- Ciechanowska Z., *Brockes Barthold Heinrich*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. II, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1995, szp. 1080.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000.
- Crist S.A., *Aria forms in the vocal works of J.S. Bach, 1714–24*, Ann Arbor 1988.
- Cytowska M., Szelest H., *Institutio oratoria (Kształcenie mówcy) [Marka Fabiusza Kwintyliana]*, [w:] *O retoryce. Wybrane zagadnienia z teorii literatury*, red. J.Z. Lichański, Warszawa 1995, s. 6–19.
- Czembor H., *Ewangelickoaugsburski Kościół, I. Geneza i dzieje* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. IV, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1995, szp. 1394–1397.
- Czerwińska E., *Francke August Hermann*, [w:] *Encyklopedia Kościoła*, red. F.L. Cross, E.A. Livingstone, t. I, Warszawa 2004, s. 725.

- Dahlhaus C, Eggebrecht H., *Co to jest muzyka?*, tłum. D. Lachowska, Warszawa 1992.
- Delumeau J., *Reformy chrześcijaństwa w XVI i XVII w.*, t. I, *Narodziny i rozwój Reformy protestanckiej*, tłum. J.M. Kłoczowski, Warszawa 1986.
- , *Reformy chrześcijaństwa w XVI i XVII w.*, t. II, *Katolicyzm między Lutrem a Wolterem*, tłum. J.M. Kłoczowski, Warszawa 1986.
- Descartes R., *Namiętności duszy*, tłum. L. Chmaj, Warszawa 1986.
- Die Handschrift Johann Sebastian Bachs. Musikausgabe aus der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin; Ausstellung zum 300. Geburtstag von J.S. Bach in Berlin, 22. März – 13. Juli 1985*, red. R. Elvers, Wiesbaden 1985.
- Dmytrzak L., *Aria barokowa. Matthesonowska koncepcja formy i zagadnienia retoryki*, Warszawa 2001.
- Dobrzańska-Fabiańska Z., Schütz Heinrich, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. IX, Kraków 2007, s. 190–198.
- Drewniak J., *Pasja*, [w:] *Religia. Encyklopedia PWN*, red. T. Gadacz, B. Milerski, t. VIII, Warszawa 2003, s. 13–15.
- Dürr A., *Der Passionsbericht des Johannes in Bachs Deutung – aus der Sicht des Musikwissenschaftlers*, [w:] *Johann Sebastian Bach „Johannes-Passion” BWV 245. Vorträge Meisterkurses 1986 und der Sommerakademie J.S. Bach 1990*, red. U. Prinz, Kassel 1993, s. 166–185.
- , *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung*, Kassel 1988.
- , *Johann Sebastian Bach's St. John Passion. Genesis, Transmission and Meaning*. New York 2000.
- Durskin M.S., *Passiony i messy J.S. Bacha*, Leningrad 1972.
- Dymny W., Barth Karl, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. II, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1995, szp. 68–74.
- Dzidek T., *Funkcje sztuki w poznaniu teologicznym*, [w:] *Poza utopią i nihilizmem. Człowiek jako podmiot kultury*, red. A. Waśko (Humanitas. Studia Kulturoznawcze, t. I), Kraków 2007, s. 65–83.
- Dzidek T., Sikora P., *Historyczne koncepcje teologii*, [w:] *Teologia fundamentalna*, t. V, *Poznanie teologiczne*, red. T. Dzidek, Ł. Kamykowski, A. Napiórkowski, Kraków 2006, s. 11–50.
- , *Natura teologii*, [w:] *Teologia fundamentalna*, t. V, *Poznanie teologiczne*, red. T. Dzidek, Ł. Kamykowski, A. Napiórkowski, Kraków 2006, s. 51–88.
- Emans R., Hiemke S., *Bachs Passionen, Oratorien und Motetten. Das Handbuch*, Laaber 2009.
- Fischer K. von, *Passion, B. Die mehrstimmige und katholische Passion*, [w:] *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. F. Blume, t. X, Kassel 1962, szp. 898–911.
- , *Komentarz do płyty: J.S. Bach „St. John Passion”*, Archiv Produktion, 419324–2, 1986.
- Fitzmyer J.A., *Pismo duszą teologii*, tłum. A. Baron, M. Dobrzyński, R. Robak, Kraków 1997.
- Fock G., *Der junge Bach in Lüneburg*, Hamburg 1950.

- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i red. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- Friedenthal R., *Marcin Luter. Jego życie i czasy*, tłum. Cz. Tarnogórski, Warszawa 1991.
- Gardiner J.E., *Muzyka w zamku niebios. Portret Johanna Sebastiana Bacha*, tłum. K. Marwiczuk, Kraków 2021.
- Geck M., *Johann Sebastian Bach. Johannespassion BWV 245*, München 1991.
- , *Pietismus*, III. *Die Sprache des Pietismus in der Musik Bachs*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik: Sachteil*, red. L. Finsscher, t. VII, Kassel-Stuttgart 1997, szp. 1597.
- Głowiński M., *Pietyzm*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2007, s. 387.
- Godzina*, [w:] L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman III, *Słownik symboliki biblijnej*, tłum. Z. Kościuk, Warszawa [2003], s. 220–221.
- Gostyńska D., *Retoryka iluzji: koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991.
- Gustaw R., *Polskie przekłady Pisma Świętego*, [w:] *Podręczna encyklopedia biblijna*, red. E. Dąbrowski, t. I, Poznań 1960, s. 299–330.
- Harasimowicz J., *Architektur und Kunst*, [w:] *Geschichte des Pietismus*, t. IV, *Glaubenswelt und Lebenswelten*, red. H. Lehmann, Göttingen 2004, s. 456–485.
- Harnoncourt N., *Dialog muzyczny*, tłum. M. Czajka, Warszawa 1999.
- , *Muzyka mową dźwięków*, tłum. M. Czajka, Warszawa 1995.
- Harper J., *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, tłum. M. Kowalska, Kraków 1997.
- Hass K., *Pietyści*, [w:] *Encyklopedia kościelna podług teologicznej encyklopedji Wetzera i Weltego z licznemi jej dopełnieniami*, red. M. Nowodworski, t. XIX, Warszawa 1893, s. 279–281.
- Hindermann Walter F., „*Seine Einsicht in die Dichtkunst...*” *Bachs Rhetorik-Verständnis im Spiegel von Quintilians „Institutio oratoria”*, „Musik und Kirche” 1987, nr 57, s. 284–297.
- Hintz M., *Pietyzm*, [w:] *Religia. Encyklopedia PWN*, red. T. Gadacz, B. Milerski, t. VIII, Warszawa 2003, s. 113–115.
- Hławiczka K., *Chorał protestancki*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. III, red. R. Łukaszyk, L. Bienkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1995, szp. 229–230.
- Iwazskiewicz J., *Jan Sebastian Bach*, Kraków 1963.
- Janowski P., *Kenoza*, III. *W teologii protestanckiej*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. VIII, red. A. Szostek, B. Migut, E. Gigilewicz, Lublin 2000, szp. 1347–1348.
- Jarzębska A., *Rameau Jean-Philippe*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. VIII, Kraków 2004, s. 296–305.
- Jasiński T., „*Imaginatio crucis*” w muzyce baroku, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Poznaniu” 1994, nr 6, s. 65–82.
- , *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006.
- Jelicz A., *Toć jest dziwne a nowe. Antologia literatury polskiego średniowiecza*, Warszawa 1987.
- Jezus Chrystus, jedyny Zbawiciel świata, wczoraj, dziś i na wieki. Oficjalny dokument Papieskiego Komitetu Obchodów Wielkiego Jubileuszowego Roku 2000*, tłum. A. Lis, Katowice 1997.

- Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, red. A. Glöckner, Leipzig 2008.
- Kijewska A., *Wstęp* [w:] Jan Szkot Eriugena, *Komentarz do Ewangelii Jana*, tłum. A. Kijewska, Kęty 2000, s. 3–38.
- Kircher A., *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni. Musurgia powszechna czyli wielka sztuka brzmień zgodnych i niezgodnych [Z księgi VII]*, [w:] *Muzyk doskonały*, red. i tłum. A. Szwejkowska, Kraków 1995, s. 57–83.
- Kirkendale U., *The source for Bach's „Musical Offering”*, „Journal of the American Musicological Society” 1980, nr 33, s. 88–141.
- Kirnberger J. Ph., *Die Kunst des reinen Satzes*, cz. 2, Berlin 1776–9, reprint Olms 1988.
- Kirste R., *Theologische und spirituelle Ermöglichungsansätze für Bachs Werk unter besonderer Berücksichtigung des Verständnisses von Wort und Geist bei Leonhart Hutter und Johann Arndt*, [w:] *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*, red. M. Petzoldt, Berlin 1985, s. 77–95.
- Kisiel A., *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha. Próba rekonstrukcji procesu przygotowania oracji muzycznej*, Poznań 2003.
- Kitara*, [w:] *Mała encyklopedia kultury antycznej*, red. Z. Piszczek, Warszawa 1988, s. 373.
- Konopka K., *Arndt Johann*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. I, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1995, szp. 940.
- Konstytucja dogmatyczna o Objawieniu Bożym „Dei verbum”*, [w:] *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekrety, deklamacje*, Poznań 2002, s. 339–363.
- Korolko M., *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990.
- Koza S.J., *Melanchton, 2. Dzieła*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XII, red. S. Wilk, E. Ziemann, R. Sawa, Lublin 2008, szp. 482–483.
- , *Ortodoxja, III. W Kościołach i wspólnotach protestanckich*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XIV, red. E. Gigilewicz, Lublin 2010, szp. 837–839.
- Kreysig P., *Die Passion Jesu aus der Sicht des Evangelisten Johannes*, [w:] *Johann Sebastian Bach „Johannes-Passion” BWV 245. Vorträge Meisterkurses 1986 und der Sommerakademie J.S. Bach 1990*, red. U. Prinz, Kassel 1993, s. 88–99.
- Krolikowski P., *Przedmowa do wydania Biblii Brzeskiej z 2003 r.: Biblia Brzeska 1563*, Clifton-Kraków 2003.
- Krones H., *Musik und Rhetorik*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik: Sachteil*, red. L. Finscher, t. VI, Kassel-Stuttgart 1997, szp. 814–852.
- Krzyżanowski J., *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*, Warszawa 1986.
- Kumanięcki K., *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1972.
- Kuran M., *Retoryka jako narzędzie perswazji w postyllografii polskiej XVI wieku (na przykładzie „Postylli katolickiej” Jakuba Wujka)*, Łódź 2007.
- Kwintilian M.F., *Kształcenie mówcy*, tłum. M. Brożek, Wrocław 2005.
- Lausberg H., *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.
- Leaver R.A., *Bachs Theologische Bibliothek*, Stuttgart 1983.
- , *J.S. Bach and Scripture. Glosses from the Calov Bible Commentary*, St. Louis 1985.
- Lichański J., *Co to jest retoryka?*, Kraków 1996.

- , *Retoryka na przełomie tysiącleci*, [w:] *Retoryka dziś. Teoria i praktyka*, red. R. Przybylska, W. Przychyna, Kraków 2001, s. 11–31.
- , *Retoryka od średniowiecza do baroku*, Warszawa 1992.
- Lippa F., Komentarz do płyty: J.-B. Bossuet „*Sermon sur la mort. Carême de 1662*”, Alpha 030, 2002.
- Lisecki W., *Vademecum muzycznej „Ars Oratoria”*, „Canor” 1993, nr 3(6), s. 13–26.
- , *Vademecum Passionis*, „Canor” 1993, nr 2(5), s. 5–19.
- Little S., *Sztuka. Kierunki, mistrzowie, arcydzieła*, tłum. H. Gardocka, Poznań 2007.
- Loewenich W. von, *Luthers Theologia crucis*, München 1933.
- Luter M., *De Servo Arbitrio. O niewolnej woli*, tłum. W. Niemczyk, Świętochłowice 2002.
- , *O wolności chrześcijańskiej*, tłum. W. Niemczyk, Warszawa 2008.
- , *Postyla domowa*, Cieszyn 1883, reprint Bielsko-Biała 1993.
- , *Przedmowy do ksiąg biblijnych. Przedmowa do Psalterza [druga] (1528)*, tłum. J. Krzyszpień, Warszawa 1992.
- Łydka W., *Ewangelicy*, [w:] *Słownik Teologiczny*, red. A. Zuberbier, Katowice 1998, s. 170–174.
- Maciuszko J.T., *Niezamierzony manifest pietyzmu*, wstęp do: F.J. Spener, *Pia desideria*, tłum. M. Platajs, Bielsko-Biała 2002, s. 7–21.
- Maculewicz P., *Rhau Georg*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. VIII, Kraków 2004, s. 377.
- Malina J., Komentarz do płyty: G.F. Haendel „*Brockes Passion*”, Brilliant Classics, 92003 (CD 1-3), 1994.
- Mattheson J., *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, wydanie faksymilowe, Kassel 1969.
- , „*Der vollkommene Capellmeister*” – *Część II, rozdział 3*, tłum. W. Lisecki, „Canor” 1992, nr 2(3), s. 10–20.
- Melamed D.R., *Hearing Bach’s Passions*, Oxford 2005.
- Melchert H., *Das Rezitativ der Bachschen Johannespassion*, Wilhelmshaven 1988.
- Mianowski J., *Afekt w operach Mozarta i Rossiniego*, Poznań 2004.
- , *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII-XIX wieku*, Toruń 2002.
- Mieszkowski T., *Gerhardt Paul*, [w:] *Encyklopedia Kościoła*, red. F.L. Cross, E.A. Livingstone, t. I, Warszawa 2004, s. 760.
- Miłosz Cz., *Księga Psalmów*, Lublin 1982.
- Misiurek J., *Francke August Hermann*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. V, red. L. Bienkowski, P. Hemperek, S. Kamiński, Lublin 1989, szp. 671–672.
- Moss A., *Książki „miejsc wspólnych” w szkole*, tłum. M. Skwara [w:] *Retoryka*, red. M. Skwara, Gdańsk 2008, s. 158–177.
- Motetowy styl*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 577.
- Napiórkowski A., *Bogactwo łaski a nędza grzesznika*, Kraków 2000.
- , *Usprawiedliwienie grzesznika*, Kraków 1998.
- Napiórkowski S., *Gerhard Johann*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. V, red. L. Bienkowski, P. Hemperek, S. Kamiński, Lublin 1989, szp. 999.

- Nauka z poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego SJ*, red. J. Bolewski, J.Z. Lichański, P. Urbański, Warszawa 1995.
- Neumann F., *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton 1983.
- Nossol A., *Ekumeniczne elementy teologii Marcina Lutera*, „Z problemów reformacji” 1993, nr 6, s. 12–22.
- Obniska E., *J.S. Bach „Pasja według św. Mateusza”*, program koncertu, Kraków 1998.
- , *Msza b-moll Johanna Sebastiana Bacha*, książka programowa festiwalu *Misteria Paschalia*, edycja VIII, Kraków 18–25. 04. 2011, s. 220–222.
- Okopień-Sławińska A., *Topos*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2007, s. 584.
- Oratorium*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 641.
- Paczkowski Sz., *Mattheson Johann*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. VI, Kraków 2000, s. 135–139.
- , *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998.
- , *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, Lublin 2011.
- Paprocki H., *Calov, Calovius, Abraham*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. II, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1995, szp. 1282–1283.
- Peri J., *Le Musiche sopra L' Euridice*, [w:] *Jak skomponować „dramma per musica”*, tłum. A. Szwejkowska, Kraków 1994, s. 21–33.
- Peters Ch., *Pietismus*, [w:] *Lexikon der Kirchengeschichte*, red. B. Steimer, t. II, Freiburg im Breisgau 2001, szp. 1290–1302.
- Pesch O.H., *Zrozumieć Lutera*, tłum. A. Marniok, K. Kowalik, Poznań 2008.
- Pietyzm*, [w:] *Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna*, t. XII, Kraków 1929–1939.
- Plinta P., *Ks. dr Marcin Luter i muzyka*, „Z problemów reformacji” 1993, nr 6, s. 122–131.
- Pociej B., *Bach – muzyka i wielkość*, Kraków 1972.
- , *Brockes Barthold Heinrich*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. I, Kraków 1979, s. 423–424.
- , *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*, Warszawa 1995.
- , *Rozważania o formie w epoce baroku*, „Canor” 1997, nr 17, s. 40–52.
- , *Złota epoka w dziejach muzyki i jej arcywzory*, „Znak” 1994, nr 472 (9), s. 110–114.
- Polony L., *Hermeneutyka i muzyka*, Kraków 2003.
- Poźniak P., *Luter Marcin*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. V, Kraków 1997, s. 440.
- Pragnienie*, [w:] L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman III, *Słownik symboliki biblijnej*, tłum. Z. Kościuk, Warszawa [2003], s. 773–774.
- Prautzsch L., *Bibel und Symbol in den Werken Bachs*, Schwerin 2000.
- , *Die verborgene Symbolsprache Johann Sebastian Bachs*, Kassel 2004.
- Prinz U., *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung*, Kassel 2005.
- , *Vorwort des Herausgebers*, [w:] *Johann Sebastian Bach „Johannes-Passion” BWV 245. Vorträge Meisterkurses 1986 und der Sommerakademie J.S. Bach 1990*, red. U. Prinz, Kassel 1993, s. 8–43.

- Quantz J.J., *O zasadach gry na flecie poprzecznym (Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752), tłum. M. Nahajowski, Łódź 2012.
- Rameau J.-Ph., *Traité de l'harmonie*, Paris 1722, wydanie faksymilowe, Dallas 1967.
- Reginek A., *Pasja*, II. *Dzieło Muzyczne*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XIV, red. E. Gigilewicz, Lublin 2010, szp. 1433–1437.
- Retoryka*, [w:] *Britannica, Edycja polska*, t. XXXVI, red. K. Grzesiak, L.J. Baldyga, J. Fisiak, Poznań 2003, s. 138–142.
- Rifkin J., *Zmagania Bacha – i moje (Bach's Struggle... and Mine)*, wykład z 29. 03. 2008, *XIII Dni Bachowskie*, Akademia Muzyczna w Krakowie.
- Roehrig H.J., *The St. John Passion by J.S. Bach in the light of the Neue Bach-Ausgabe edition 1973: a conductor's analysis in preparation for a performance*, Indiana University 1981.
- Sarbiewski M.K., *Dii gentium. Bogowie pogan*, tłum. K. Stawecka, Wrocław 1972.
- , *De figuris sententiarum (O figurach myśli)*, [w:] tenże, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, tłum. i red. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 189–242.
- Sawa R., *Kwintylian*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. X, red. A. Szostek, E. Ziemann, R. Sawa, Lublin 2004, szp. 311–312.
- Schmieder W., *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach, Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, Leipzig 1950; Wiesbaden 1990.
- Schneider H., *Der radikale Pietismus im 17. Jahrhundert*, [w:] *Geschichte des Pietismus*, t. I, *Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert*, red. M. Brecht, Göttingen 1993, s. 391–438.
- , *Johann Arndt und die Mystik*, [w:] *Zur Rezeption mystischer Traditionen im Protestantismus des 16. bis 19. Jahrhunderts*, red. D. Meyer, U. Sträter, Köln 2002, s. 59–90.
- Scholz G., *Bachs Passionen. Ein musikalischer Werkführer*, München 2000.
- Schulenberg D., *Ornaments*, § 8: *German Baroque*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. XVIII, London 2001, s. 726–733.
- Schulze H.-J., Wolff Ch., *Bach-Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs, Vokalwerke*, t. III, Leipzig 1988.
- Schweitzer A., *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2009.
- Seweryniak H., *Prorok i błazen. Szkice z teologii narracji*, Poznań 2005.
- Skowron Z., *Mysł muzyczna Jeana-Jacques'a Rousseau*, Warszawa 2010.
- Skrukwa M., *Klucz do odbioru muzycznej ekspresji*, [w:] *Spotkania u Modrzejewskiej*, red. A. Kędziora, E. Orzechowski, Kraków 2019, s. 161–179.
- , *„Passio Christi” w muzyce. Relacja słowo-dźwięk na przykładzie polskiej XVIII-wiecznej twórczości pasyjnej*, [w:] *Via pulchritudinis. Wątki biblijne w literaturze i kulturze polskiej*, red. A. Gorzkowski, Ł. Kamykowski, K. Panuś, Kraków 2010, s. 217–230.
- Soggetto*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 825.
- Spener F.J., *Pia desideria*, tłum. M. Platajs, Bielsko-Biała 2002.
- Spinoza B., *Etyka*, tłum. I. Myślicki, Warszawa 1954.
- Spitta Ph., *Johann Sebastian Bach*, t. III, tłum. na język angielski C. Bell, J.A. Fuller-Maitland, New York 1951.

- Stachowiak L., *Jana Ewangelia*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. VII, red. S. Wielgus, J. Duchniewski, M. Daniluk, Lublin 1997, szp. 950–953.
- Staszewski J., *August III Sas*, Wrocław 1989.
- Steiger J.A., *Johann Gerhard. Ein Kirchenvater der lutherischen Orthodoxie*, [w:] *Theologen des 17. und 18. Jahrhunderts. Konfessionelles Zeitalter – Pietismus – Aufklärung*, red. P. Walter, M.H. Jung, Darmstadt 2003, s. 54–69.
- Steiger L., Steiger R., *Die Passionstheologie der Bachzeit, ihr Predigttypus und der Text der Johannes-Passion*, [w:] *Johann Sebastian Bach „Johannes-Passion” BWV 245. Vorträge Meisterkurses 1986 und der Sommerakademie J.S. Bach 1990*, red. U. Prinz, Kassel 1993, s. 8–43.
- Steinitz P., *Bach's Passions*, London 1979.
- Strohm R., *Rezitativ*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik: Sachteil*, red. L. Finscher, t. VIII, Kassel-Stuttgart 1998, szp. 224–242.
- Szafański T., *Pietyzm*, [w:] *Encyklopedia Kościoła*, red. F.L. Cross, E.A. Livingstone, t. II, Warszawa 2004, s. 489–490.
- , *Spener Philipp Jakob*, [w:] *Encyklopedia Kościoła*, red. F.L. Cross, E.A. Livingstone, t. II, Warszawa 2004, s. 821–822.
- Szczepanowicz B., Mrozek A., *Atlas zwierząt biblijnych, miejsce w Biblii i symbolika*, Kraków 2007.
- Szlagowska D., *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998.
- Szymańska K., *Katalog starych druków Muzeum Okręgowego w Lesznie*, Leszno 2001.
- Szymik J., *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996.
- , *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury. Literatura piękna jako locus theologicus*, Katowice 1994.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. I, Warszawa 1988.
- Teologia krzyża*, [w:] *Religia. Encyklopedia PWN*, red. T. Gadacz, B. Milerski, t. IX, Warszawa 2003, s. 274.
- The Pietist Theologians. An Introduction to Theology in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, red. C. Lindberg, Malden (MA) 2005.
- Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, t. XIX, *Religijność*, tłum. F.W. Bednarski, Londyn 1971.
- Tomaszewski M., *Wokół Pasji Mateuszowej J.S. Bacha*, wykład z 01. 04. 2007, *XII Dni Bachowskie*, Akademia Muzyczna w Krakowie.
- Uglorz M., *Ewangelicko-ugsburski Kościół, IV Teologia* [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. IV, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1995, szp. 1399–1403.
- , *Marcin Luter. Ojciec Reformacji*, Bielsko-Biała 2006.
- Ukrzyżowanie*, [w:] X. León-Dufour, *Słownik Nowego Testamentu*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1981, s. 646–647.
- Unger H.-H., *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg 1941.
- Van Heyghen P., *Rhetorics and Affections in Western Art Music ca. 1600 – ca. 1750*, skrypt do wykładów, Royal Conservatories The Hague and Brussels, 2007.

- Vorglimler H., *Pietyzm*, [w:] tenże, *Nowy leksykon teologiczny*, tłum. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 2005, s. 263–264.
- Wallmann J., *Johann Arndt (1555–1621)*, [w:] *The Pietist Theologians. An Introduction to Theology in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, red. C. Lindberg, Malden (MA) 2005, s. 21–37.
- , *Theologie und Frömmigkeit im Zeitalter des Barock*, Tübingen 1995.
- Waloszek J., *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997.
- Walther J.G., *Musikalisches Lexicon*, Leipzig 1732, reprint wydania faksymilowego, Kassel 1967.
- , *Praecepta der Musicalischen Composition*, red. P. Benary, Leipzig 1955.
- Walter E., *Bachs's ornaments*, London 1953.
- Walter-Mazur M., *Motet madrygalowy w protestanckich Niemczech I połowy XVII wieku*, Poznań 2004.
- , *Wokół Figurenlehre Christopha Bernharda*, „Muzyka” 1998, nr 2, s. 75–90.
- Wesołowski F., *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, „Zeszyty Naukowe. Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu” 1995, nr 64, s. 135–195.
- Wilson-Dickson A., *Historia muzyki chrześcijańskiej*, tłum. M. Wiśniewska, Warszawa 2007.
- Wilk P., *Ritter Christian*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. VIII, Kraków 2004, s. 421.
- Wojak T., *Studium o Biblii Gdańskiej*, „Z problemów reformacji” 1985, nr 5, s. 17–47.
- Wolff Ch., *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczoney*, tłum. B. Świdarska, Warszawa 2011.
- Wolff Ch., Emery W., *Bach §III: (7) Johann Sebastian Bach*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. II, London 2001, s. 309–382.
- Wustmann R., *Tonartensymbolik zu Bachs Zeit*, „Bach-Jahrbuch” 1911, nr 8, s. 61–73.
- Zavarský E., *J.S. Bach*, tłum. M. Erhardt-Gronowska, Kraków 1985.
- Ziomek J., *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990.
- 300 Jahre Johann Sebastian Bach: sein Werk in Handschriften und Dokumenten, Musikinstrumente seiner Zeit, seine Zeitgenossen. Eine Ausstellung der Internationalen Bachakademie in der Staatsgalerie Stuttgart, 14.9. bis 27.10.1985*, red. U. Prinz, Tutzing 1985.

### STRONY INTERNETOWE:

- <[http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00000846](http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000846)> [dostęp: 26.07.2023].
- <[http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00000847](http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000847)> [dostęp: 26.07.2023].
- <<https://francisjacoblesite.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/10/cc-tons-affect-des-tonalitecc81s1.pdf>> [dostęp: 26.07.2023].

# Aneks

## A. SPIS DZIEŁ TEOLOGICZNYCH Z BIBLIOTEKI J.S. BACHA<sup>1</sup>

### *folio*

- Bünting H. – *Reise Buch*  
Calov A. – *Schriften*, 3 tomy  
Chemnitz C. – *Examini Concilii Tridentini*  
Josephus F. – *Geschichte der Juden*  
Luter M. – *Schriften*, 7 tomów  
Luter M. – *Opera*, 8 tomów  
Luter M. – *Tischreden*  
Luter M. – *Comment über Psalm*  
Luter M. – *Hauspostille*  
Müller H. – *Schluss-Kette*  
Olearius J. – *Hauptschlüssel*, 3 tomy  
Scheibler C. – *Gold-Grube*  
Tauler J. – *Predigten*

### *quatro*

- Adami J.C. – *Güldener Augapffel*  
Fickler J.B. (Jauckler?) – *Richtschnur*  
Froben J. – *Psalm*  
Froben J. – *Unterschiedene Predigten*  
Geier M. – *Zeit und Ewigkeit*  
Heunisch C. – *Offenbahrung*  
Luter M. – *Hauspostille*  
Meyfart J.M. – *Erinnerung*  
Müller H. – *Schaden Josephs*  
Müller H. – *Schluss-Kette*  
Müller J. – *Atheismus*  
Müller J. – *Judaismus*  
Pfeiffer A. – *Apostolische Christen-Schule*

---

<sup>1</sup> Por. R.A. Leaver, *Bachs Theologische Bibliothek*, Stuttgart 1983, s. 13–14, 37–38.

Pfeiffer A. – *Ehe Schule*  
Pfeiffer A. – *Evangelischer Augapfel*  
Pfeiffer A. – *Evangelische Schatzkammer*  
Pfeiffer A. – *Kern und Safft der Bibel*  
Rambach J.J. – *Betrachtung*  
Rambach J.J. – *Rath Gottes*  
Stenger N. – *Grund-Feste der Augspurgischer Confession*  
Stenger N. – *Postille*

*octavo*

Arndt J. – *Wahres Christenthum*  
Francke A.H. – *Hauspostilla*  
Gerhard J. – *Schola Pietatis*, 5 tomów  
Hunnius N. – *Reinigkeit der Glaubens Lehre*  
Kling F. – *Warnung vor Abfall von der Lutherischen Religion*  
Müller H. – *Erquickstunden*  
Müller H. – *Liebes Flamme*  
Müller J. – *Rath Gottes*  
Müller J. – *Lutherus Defensus*  
Neumeister E. – *Lehre von der Heiligen Tauffe*  
Neumeister E. – *Tisch des Herrn*  
Pfeiffer A. – *Anti-Calvinismus*  
Pfeiffer A. – *Anti-Melancholicus*  
Pfeiffer A. – *Christenthum*  
Pfeiffer A. – *Evangelische Christen-Schule*  
Rambach J.J. – *Betrachtung über die Thränen Jesu*  
Spener Ph.J. – *Wider Pabstthum*  
Wagner P. – *Leipziger Gesangbuch*, 8 tomów

B. DEFINICJE FIGUR RETORYCZNO-MUZYCZNYCH<sup>2</sup>

- Abruptio*: nagła i niespodziewana przerwa w muzycznej kompozycji.
- Accentus, Superjectio*: poprzedzająca lub następująca górna lub dolna sąsiednia nuta, zwykle dodana do zapisanej przez wykonawcę.
- Acciacatura*: krótka dodatkowa dysonująca nuta dodana do akordu.
- Anabasis, Ascensus*: przebieg muzyczny w kierunku wstępującym, który wyraża wznoszenie się albo wzniosłe obrazy lub uczucia.
- Anadiplosis, Reduplicatio*: 1. powtórzenie figury *mimesis*; 2. powtórzenie zakończenia jednej frazy na początku następującej.
- Analepsis*: powtórzenie figury *noema* na tej samej wysokości dźwięku.
- Anaphora, Repetitio*: 1. powtarzająca się linia basu; stała podstawa basowa; 2. powtórzenie początkowej frazy lub motywu w kilku kolejnych odcinkach; 3. powtórzenie – w znaczeniu ogólnym.
- Anaploce*: powtórzenie figury *noema*, szczególnie pomiędzy chórami w kompozycji polichoralnej.
- Anticipatio, Praesumptio*: dodatkowa wyższa lub niższa sąsiednia nuta, następująca po nucie głównej, wprowadzająca wcześniej dźwięk należący do następnej harmonii lub akordu.
- Antimetabole*: zob. *Hypallage*
- Antistaechon*: dysonans zastosowany w miejscu spodziewanego konsonansu, zazwyczaj wynikający z zatrzymania melodii na tej samej wysokości pomimo zmiany harmonicznego sugerowanej przez linię basu.
- Antistrophe*: zob. *Hypallage*
- Antithesis, Antitheton, Contrapositum*: muzyczne wyrażenie przeciwstawnych afektów, harmonii lub materiału tematycznego.
- Apocope*: pominięcie albo skrócenie końcowej nuty w jednym głosie kompozycji.
- Aposiopesis*: pauza w jednym lub wszystkich głosach kompozycji; pauza generalna.
- Apotomia*: „zwiększenie” półtonu przez zastosowanie prymy zwiększonej zamiast sekundy małej.
- Ascensus*: zob. *Anabasis*
- Assimilatio, Homoiosis*: muzyczne przedstawienie metaforyki tekstu.
- Asyndeton*: pominięcie odpowiednich spójników w tekście.
- Auxesis, Incrementum*: kolejne powtórzenia przebiegu muzycznego w progresji wznoszącej o jeden stopień skali.
- Bombus, Bombi, Bombilans*: cztery jednakowe nuty powtarzane w szybkim tempie.
- Cadentia Duriuscula*: dysonans występujący na trzecim od końca współbrzmieniu kadencji.

<sup>2</sup> Powyższe definicje mają na celu jedynie przybliżenie czytelnikowi najistotniejszych cech danej figury. Materiał opracowany został na podstawie: D. Bartel, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln–London 1997, s. 439–443.

**Catabasis, Descensus:** przebieg muzyczny w kierunku opadającym, który wyraża zstępowanie albo negatywne obrazy lub uczucia.

**Catachresis:** zob. *Faux Bourdon*

**Celeritas:** zob. *Transitus*

**Cercar della nota:** zob. *Subsumptio*

**Circulatio, Circulo, Kyklosis:** przebieg złożony zazwyczaj z ośmiu nut, w kształcie okręgu lub sinusoidy.

**Climax, Gradatio:** 1. sekwencja nut w jednym głosie powtarzana albo na wyższej albo na niższej wysokości; 2. dwa głosy poruszające się równolegle w kierunku wznoszącym lub opadającym; 3. stopniowy wzrost napięcia i wysokości dźwięku powodujący wzrost napięcia.

**Coloratura:** zob. *Variatio*

**Commissura:** zob. *Transitus*

**Complexio, Complexus, Symploce:** przebieg muzyczny, w którym na zakończenie występuje ponownie jego początkowa fraza.

**Congeries, Synathroismus:** nagromadzenie naprzemiennie występujących konsonansów doskonałych i niedoskonałych, takich jak: postać zasadnicza i pierwszy przewrót trój-dźwięku.

**Consonantiae Improprae:** „falszywe” konsonanse, takie jak: niektóre kwarty, kwinty zmniejszone lub zwiększone, sekundy zwiększone i septymy zmniejszone.

**Contrapositio:** zob. *Antithesis*

**Corta:** figura składająca się z trzech nut, w której czas trwania jednej z nich równa się sumie dwóch pozostałych.

**Deminutio:** zob. *Transitus*

**Descensus:** zob. *Catabasis*

**Diabasis:** zob. *Metabasis*

**Diminutio, Meiosis:** 1. różnorodne opracowania dłuższych nut przez ich wewnętrzny podział na mniejsze wartości; 2. ponowne zastosowanie materiału tematycznego w proporcjonalnie krótszych wartościach rytmicznych.

**Distributio:** zabieg muzyczno-retoryczny, w którym poszczególne motywy albo frazy tematu lub części kompozycji są przetwarzane przed wprowadzeniem kolejnego materiału.

**Dubitatio:** celowy nieoczekiwany efekt w przebiegu rytmicznym lub harmonicznym.

**Ecphonesis:** zob. *Exclamatio*

**Ellipsis, Synecdoche:** 1. pominięcie spodziewanego konsonansu; 2. nagła przerwa w toku kompozycji.

**Emphasis:** przebieg muzyczny, który wzmacnia albo podkreśla znaczenie tekstu za pomocą rozmaitych środków.

**Epanadiplosis, Reduplicatio:** powtórzenie początku jakiegoś przebiegu lub fragmentu kompozycji w jego zakończeniu.

**Epanalepsis, Resumptio:** 1. wielokrotne powtarzanie jakiegoś zwrotu; 2. powtórzenie początku przebiegu w jego zakończeniu.

**Epanodos, Regressio, Reditus:** powtórzenie frazy w raku, tzn. od tyłu.

*Epiphora, Epistrophe*: powtórzenie końca jakiegoś przebiegu na zakończenie kolejnych odcinków.

*Epizeuxis*: natychmiastowe i dobitne powtórzenie słowa, nuty, motywu albo frazy.

*Ethoponia*: zob. *Mimesis*

*Exclamatio, Ecphonesis*: muzyczny okrzyk, często kojarzony z użyciem okrzyku w tekście.

*Extensio*: przedłużenie dysonansu.

*Faux Bourdon, Catachresis, Simul Procedentia*: muzyczny pochód charakteryzujący się następującymi po sobie akordami sekwencyjnymi.

*Fuga*: 1. środek kompozytorski, w którym główny głos jest imitowany przez pozostałe;  
2. muzyczny pochód, który używa figury *fugi*, aby wyrazić w sposób obrazowy gonitwę lub ucieczkę.

*Gradatio*: zob. *Climax*

*Gropo*: motyw czteronutowy w kształcie łuku z jednakowym pierwszym i trzecim dźwiękiem.

*Heterolepsis*: wkroczenie jednego głosu w ambitus drugiego.

*Homoioptoton, Homoioteleuton*: 1. pauza generalna we wszystkich głosach (*aposiopesis*), albo przerywająca kompozycję (*homoioptoton*), albo występująca po kadencji (*homoioteleuton*); 2. podobne zakończenie wielu następujących po sobie przebiegów.

*Homoiosis*: zob. *Assimilatio*

*Hypallage*: inwersja tematu fugi.

*Hyperbaton*: przeniesienie nut lub fraz z ich naturalnego umiejscowienia do innego.

*Hyperbole/Hypobole, Licentia*: przekroczenie skali lub ambitusu jakiegoś modusu.

*Hypotyposis*: żywe muzyczne przedstawienie obrazów występujących w tekście.

*Imitatio*: zob. *Mimesis*

*Inchoatio Imperfecta*: pominięcie w melodii rozpoczynającego konsonansu występującego w realizacji *basso continuo*.

*Incrementum*: zob. *Auxesis*

*Interrogatio*: muzyczne pytanie wyrażone w różny sposób: przez pauzy, kierunek wznoszący zakończenia frazy albo melodii przez kadencję niedoskonałą lub frygijską.

*Kyklosis*: zob. *Circulatio*

*Licentia*: zob. *Hyperbole, Parrhesia*

*Ligatura*: zob. *Syncopatio*

*Longinqua Distantia*: odległość pomiędzy dwoma sąsiadującymi głosami kompozycji przekraczająca duodecymę.

*Manubrium*: zob. *Paragoge*

*Messanza*: przebieg czterech krótkich nut poruszających się pochodem gamowym albo skokami.

*Metabasis, Transgressio*: krzyżowanie się jednego głosu z drugim.

*Metalepsis, Transumptio*: fuga z dwuczęściowym tematem, które to części występują naprzemiennie w kompozycji.

*Mimesis, Ethoponia, Imitatio*: 1. powtórzenie *noemy* na różnych wysokościach; 2. swobodna raczej niż ścisła imitacja tematu na różnych wysokościach.

*Misticanza*: zob. *Messanza*

*Mora*: rozwiązanie *syncopatio* w górę zamiast oczekiwanego w dół.

*Multiplicatio*: podzielenie dłuższej dysonującej nuty na dwie lub więcej nut.

*Mutatio Toni*: nieoczekiwana zmiana trybu lub tonacji.

*Noema*: przebieg homofoniczny w kompozycji o fakturze polifonicznej.

*Palilogia*: powtórzenie tematu na różnych wysokościach w różnych głosach, albo na tej samej wysokości w tym samym głosie.

*Paragoge, Manubrium, Supplementum*: dodana w zakończeniu utworu kadencja lub koda nad nutą pedałową.

*Parembolę, Interjectio*: dodatkowy głos w fudze, który wypełnia harmonię, poruszając się równoległe w stosunku do jednego z głównych głosów fugi.

*Parenthesis*: muzyczne przedstawienie nawiasów w tekście.

*Paronomasia*: powtórzenie muzycznego pochodzenia z pewnymi zmianami lub alteracjami w celu uzyskania większej emfazy.

*Parrhesia, Licentia*: wprowadzenie niedozwolonego dysonansu na słabej części taktu.

*Passaggio*: zob. *Variatio*

*Passus Duriusculus*: schromatyzowana linia melodyczna wznosząca lub opadająca.

*Pathopoeia*: przebieg muzyczny, który stara się wzbudzić żarliwy afekt poprzez chromatykę lub za pomocą innych środków.

*Pausa*: przerwa lub pauza w muzycznej kompozycji.

*Pleonasmus*: 1. przedłużenie przechodnich dysonansów przez zawieszenie; 2. chorał zharmonizowany czterogłosowo; *falso bordone*.

*Polyptoton*: powtórzenie przebiegu melodycznego na różnych wysokościach.

*Polysyndeton*: natychmiastowe powtórzenie figury *emphasis (accentus)* w tym samym głosie.

*Prolepsis*: zob. *Anticipatio*

*Prolongatio*: przechodni dysonans lub zawieszenie o dłuższym czasie trwania niż poprzedzający go konsonans.

*Prosopopoeia*: zob. *Hypotyposis, Mimesis, Pathopoeia*

*Quaesitio Notae*: zob. *Subsumptio*

*Quasi Transitus*: zob. *Transitus*

*Reduplicatio*: zob. *Anadiplosis, Epanadiplosis*

*Resumptio*: zob. *Epanalepsis*

*Repercussio*: 1. zmieniony interwał w tonalnej odpowiedzi fugi; 2. tonalna, w inwersji lub inna zmieniona odpowiedź fugi.

*Repetitio*: zob. *Anaphora*

*Retardatio*: opóźnienie – przedłużone lub rozwiązane w górę;

*Reticentia*: zob. *Aposiopesis*

*Ribattuta*: przyspieszany tryl w rytmie punktowanym używany dla ozdobienia figury *tenuta* lub nuty o wydłużonym czasie trwania.

*Salti Composti*: czteronutowa figuracja składająca się z trzech skoków konsonansowych.

*Salto Semplice*: skok konsonansowy.

*Saltus Duriusculus*: skok dysonansowy.

*Schematoides*: przekształcenie wcześniej występującego przebiegu przez zmianę podłożonego tekstu albo przez zastosowanie augmentacji lub dyminucji rytmicznej.

*Sectio*: zob. *Tmesis*

*Sexta Superflua*: zob. *Consonantiae Impropriae*

*Simul Procedentia*: zob. *Faux Bourdon*

*Stenasmus*: zob. *Suspiratio*

*Subsumptio, Quaesitio Notae (Cercar della nota)*: różnorodne dodawanie niższych sąsiadujących nut.

*Superjectio*: zob. *Accentus*

*Supplementum*: zob. *Paragoge*

*Suspensio*: opóźnione wprowadzenie głównego materiału tematycznego utworu.

*Suspiratio, Stenasmus*: muzyczny wyraz westchnienia, przedstawiony w postaci pauzy.

*Symblema*: zob. *Transitus*

*Symploce*: zob. *Complexio*

*Synaeresis*: 1. opóźnienie lub synkopa; 2. umieszczenie dwóch sylab na jednej nucie lub dwóch nut na jednej sylabie.

*Synathroismus*: zob. *Congeries*

*Syncopatio, Ligatura*: opóźnienie z wynikającym przez jego zastosowanie dysonansem lub bez. Przeniesienie akcentu na dźwięk nieakcentowany. Zakłócenie naturalnej równowagi pulsu w takcie.

*Synonymia*: powtórzenie myśli muzycznej w zmienionej formie.

*Tenuta*: zob. *Ribattuta*

*Tertia Deficiens*: zob. *Consonantiae Impropriae*

*Tirata*: szybki przebieg gamowy w obrębie od kwarty do oktawy lub większego interwału.

*Tmesis, Sectio*: nagłe przerwanie lub pofragmentowanie melodii przez pauzy.

*Transgressio*: zob. *Metabasis*

*Transitus, Celeritas, Commissura, Deminutio, Symblema*: dysonansowa lub przechodnia nuta pomiędzy dwiema konsonansowymi, albo na mocnej części taktu, albo na słabej.

*Transumptio*: zob. *Metalepsis*

*Tremolo, Trillo*: 1. instrumentalne lub wokalne „drzenie” jednej nuty dające efekt wibrata lub wahania wysokości dźwięku; 2. szybkie powtarzanie tej samej nuty; 3. szybkie naprzemienne powtarzanie dwóch sąsiednich nut; tryl.

*Variatio, Coloratura, Diminutio, Passaggio*: ornamentowanie melodycznego przebiegu przy pomocy różnorodnych ozdobników.

### C. KLASYFIKACJA FIGUR<sup>3</sup>

1) FIGURY POWTARZANIA MELODYCZNEGO:

*Anadiplosis* (znaczenie 2)  
*Anaphora, Repetitio*  
*Auxesis, Incrementum*  
*Climax, Gradatio*  
*Complexio, Complexus, Symploce*  
*Epanadiplosis, Reduplicatio*  
*Epanalepsis, Resumptio*  
*Epanodos, Regressio, Reditus*  
*Epiphora, Epistrophe, Homoiototon*  
*Epizeuxis*  
*Mimesis, Ethoponia, Imitatio* (znaczenie 2)  
*Palilogia*  
*Polyptoton*  
*Polisyndeton*  
*Synonymia*

2) FIGURY POWTARZANIA HARMONICZNEGO; FIGURY NAWIĄZUJĄCE DO FIGI:

*Anadiplosis* (znaczenie 1)  
*Analepsis*  
*Anaploce*  
*Fuga* (znaczenie 1)  
*Hypallage, Antimetabole, Antistrophe*  
*Metalepsis, Transumptio*  
*Mimesis* (znaczenie 1)  
*Parembole, Interjectio*  
*Paronomasia*  
*Repercussio*

3) FIGURY PRZEDSTAWIENIA I OBRAZOWANIA:

*Anabasis, Ascensus*  
*Antithesis, Antitheton, Contrapositum*  
*Assimilatio, Homoiosis*  
*Catabasis, Descensus*  
*Circulatio, Circulo, Kyklosis*  
*Dubitatio*  
*Emphasis*  
*Exclamatio, Ecphonesis*  
*Fuga in alio sensu* (znaczenie 2)  
*Hypotyposis, Prosopopoeia*  
*Interrogatio*

---

<sup>3</sup> Klasyfikacja według D. Bartla. D. Bartel, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln–London 1997, s. 444–448.

*Metabasis, Transgressio*  
*Noema*  
*Parenthesis*  
*Pathopoeia*

4) FIGURY DYSONANSU I PRZENOSZENIA:

*Antistaechon*  
*Apocope*  
*Apotomia*  
*Asyndeton*  
*Cadentia Duriuscula*  
*Congeries, Synathroismus*  
*Consonantiae Impropriae*  
*Ellipsis, Synecdoche*  
*Extensio*  
*Faux Bourdon, Catachresis, Simul Proecedentia*  
*Heterolepsis*  
*Hyperbaton*  
*Hyperbole/Hypobole*  
*Inchoatio Imperfecta*  
*Longinqua Distantia*  
*Mora*  
*Multiplicatio*  
*Mutatio Toni*  
*Parrhesia, Licentia*  
*Passus Duriusculus*  
*Pleonasmus*  
*Prolongatio*  
*Retardatio*  
*Saltus Duriusculus*  
*Synaeresis*  
*Syncopatio, Ligatura*  
*Transitus, Celeritas, Commissura, Deminutio, Symblema*

5) FIGURY PRZERYWANIA I CISZY:

*Abruptio*  
*Aposiopesis, Reticentia*  
*Ellipsis, Synecdoche*  
*Homoiototon, Homoioteleuton (znaczenie 1)*  
*Pausa*  
*Suspiratio, Stenasmus*  
*Tmesis, Sectio*

6) FIGURY OZDABIANIA MELODYCZNEGO I HARMONICZNEGO:

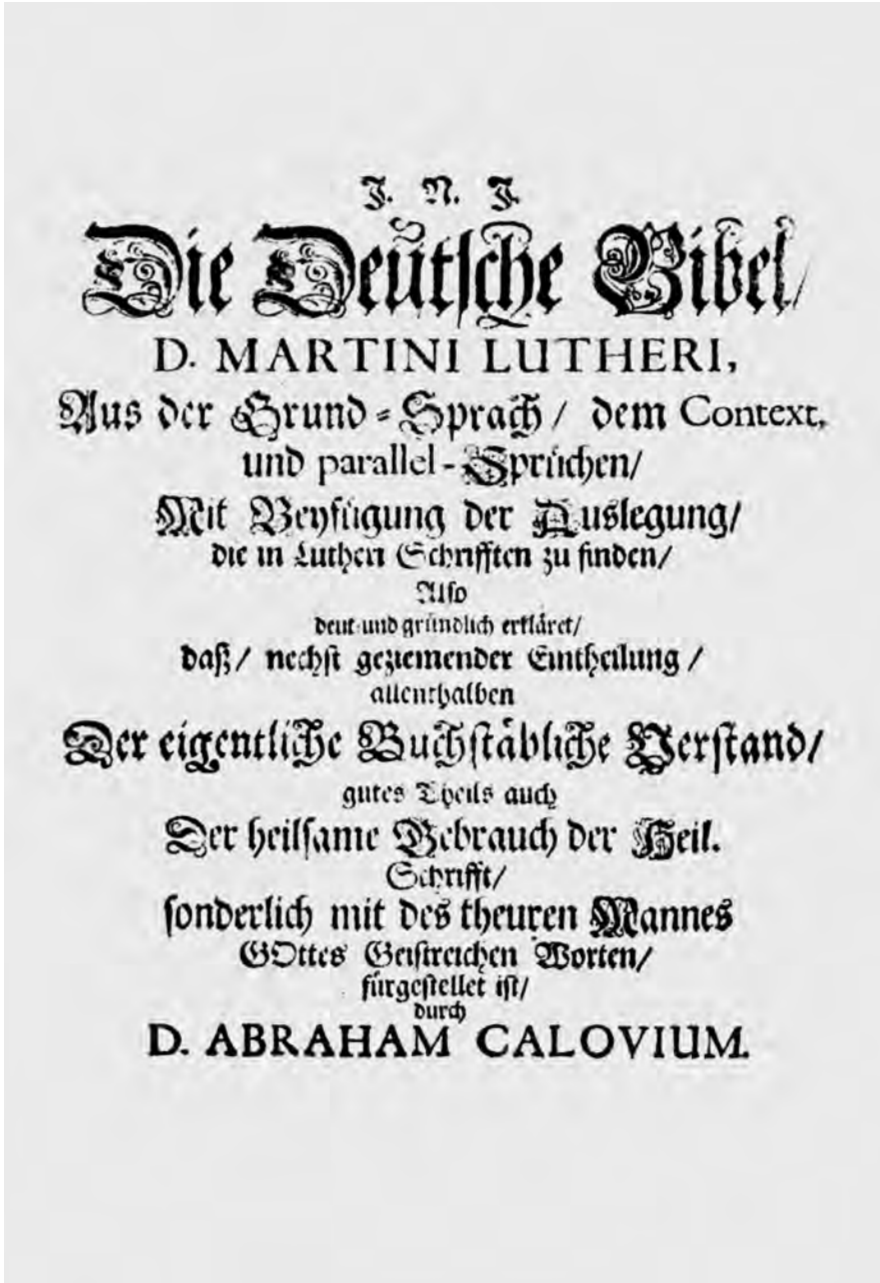
*Accentus, Superjectio*  
*Acciacatura*  
*Anticipatio, Praesumptio, Prolepsis*

*Bombus, Bombi, Bombilans*  
*Corta*  
*Gropo*  
*Messanza, Misticanza*  
*Ribattuta, Tenuta*  
*Salti Composti*  
*Salto Semplice*  
*Subsumptio, Quaesitio Notae (Cercar della nota)*  
*Tirata*  
*Tremolo, Trillo*  
*Variatio, Coloratura, Diminutio, Passaggio*

7) FIGURY RÓŻNE:

*Diminutio, Meiosis*  
*Distributio*  
*Paragoge, Manubrium, Supplementum*  
*Schematoides*  
*Suspensio*





Druga strona tytułowa pierwszego tomu Biblii Caloviusa.

Źródło: R. A. Leaver, *J.S. Bach and Scripture: Glosses from the Calov Bible Commentary*, St. Louis 1985.

I. N. J.  
**DIE DEUTSCHE BIBEL**  
**D. MARTINI LUTHERI,**

*Aus der Grund-Sprach / dem Context,  
 Und parallel-Sprüchen /  
 Mit Verfügung der Auslegung /  
 die in Lutheri Schriften zu finden /  
 Also  
 deut und gründlich erkläret /  
 daß /nechst geziemender Eintheilung /  
 allenthalben  
 Der eigentliche Buchstäbliche Verstand /  
 gutes Theils auch  
 Der heilsame Gebrauch der Heil.  
 Schrift /  
 sonderlich mit des theuren Mannes  
 Gottes Geistreichen Worten /  
 fürgestellt ist /  
 durch  
 D. ABRAHAM CALOVIUM.*

(Transkrypcja tekstu ze s. 272)

*W imię Jezusa*  
**NIEMIECKA BIBLIA**  
**DOKTORA MARCINA LUTRA**

*z języka oryginału / z kontekstu  
 i odniesień paralelnych /  
 z dyspozycjami co do wykładni /  
 które w pismach Lutra odnaleźć można /  
 a zatem  
 jasno i dokładnie objaśniona /  
 aby / wraz ze stosownym ułożeniem /  
 właściwe  
 i dosłowne zrozumienie /  
 w dużej mierze także  
 zbawienny użytek Pisma Świętego /  
 były wszem dane /  
 szczególnie natchnionymi  
 słowy wiernego sługi Bożego  
 podane /  
 przez  
 DOKTORA ABRAHAMA CALOVIUSA.*

(Tłumaczenie tekstu ze s. 272)

„ einem jeden Narren eine neue Uberschrift  
 „ machen/wie der Titel einmal geschrieben ist/  
 „ so sol er bleiben. Also muß des HERRN  
 „ Titel auf dem Creuz gang bleiben/nicht aus  
 „ Pilari Worchtigkeit / sondern aus Gottes  
 „ Schickung. Darumb/das dieser Titel Christo  
 „ alleingehöret. Hierauf folget/wie Christus  
 „ gebeten hat / für die / die Ihn gecreuziget/  
 „ Luc. XXIII. 34.)

v. 23. Die Kriegs-Knechte aber /  
 da sie Iesum gecreuziget hatten/  
 nahmen sie seine Kleider / und machten  
 vier Theil / einem jeglichen Kriegs-  
 Knechte ein Theil/dazu auch den Rock.  
 Der Rock aber war ungenet / von  
 oben angewirket durch und durch.

v. 24. Da sprachen sie unter einan-  
 der: Laß uns den nicht zu theilen / son-  
 dern darumb lösen / wes er sein sol.  
 Auf das erfüllet würde die Schrift /  
 die da saget: Sie haben meine Kleider  
 unter sich getheilet / und haben über  
 meinen Rock das Los geworffen.  
 Solches thäten die Kriegs-Knechte.  
 (E. Pf. XXII. 19. Matth. XXVII. 35. Marc.  
 XV. 24. Luc. XXIII. 34. darauf folget des HERN  
 Verhörung und lästerung/ Matth. XXVII.  
 39. folg. Marc. XV. 29. folg. Luc. XXIII. 35. folg.  
 des einen Schreckens am Creuz Beschrung/  
 Luc. XXIII. 40. folg. Hr. Luth. T. IV. A. p. 687.  
 Da machet S. Johannes einen sehr fleißigen Zeit  
 von des HERN Christi Rock und Kleidern / und sa-  
 get / daß die Kriegs-Knechte / so Christum creuzig-  
 tet / seine Kleider wremet / und unter sich getheil-  
 tet haben / seinen Rock aber haben sie ungetheilet  
 gelassen / und darumb gestreket. Solche Historien  
 wisset der Evangelist bis mit ein/ vor des HERN  
 Christi Abschied geschrieben. Obn zweifel thut  
 er folgen auch der geistlichen Deutung/wer er  
 denn auch die Schrift einführet / und spricht / daß die  
 Schrift dadurch erfület sey / die da saget: Sie ha-  
 ben meine Kleider unter sich getheilet etc. Psal. 22.  
 Doch verweist er auch nicht der Historien/wie er die-  
 se Geschicht beschreiffet / und spricht / solches thäten  
 die Kriegs-Knechte / als solt er sagen/was er tech-  
 te verwegene Menschen / die solchen Durst und Muth-  
 willen an dem unschuldigen Mann thaten. Wir  
 wollen die ganze Deutung recht lassen anscheyn / und  
 den der Historien diehen. Nach der Historien zu re-  
 den / ist durch die Zerschneiden der Kriegs-Knechte an-  
 genomet wie oben / hilsantig und still / die Leute sat-  
 tern/welche Christum creuzigten / diese Kriegs-Knechte  
 fahren also mit des HERN Kleidern/als wäre er ein  
 Schild und Mörder.)

v. 25. Es stund aber bey dem Creuz  
 Iesu seine Mutter / und seiner Mut-

ter Schwester / Maria Cleophas  
 Weib / und Maria Magdalena.

v. 26. Da nun Iesus seine Mut-  
 ter sahe / und den Jünger dabey stehen/  
 den er lieb hatte / spricht er zu seiner  
 Mutter: Weib / siehe / das ist dein  
 Sohn.

v. 27. Darnach spricht er zu dem  
 Jünger: Siehe / das ist deine Mutter.  
 Und von Stund an nahm sie der Jün-  
 ger zu sich. (Herr Luth. 1. 1. Der liebe HERR  
 Christus wil die Welt gang und gar gelegen / und  
 bloß von ihr schreiben. Er hat nichts mehr auf Erden/  
 weder Weib noch Gut / weder Rock noch Kleider /  
 sondern hinget am Creuz biß / das nicht / da er sein  
 Haupt hinlegte / das auch nicht eines Juffers breit von  
 der Erden / darauf er stübet / er tragt nicht auf einem  
 Bett / sondern hängt free in der Luft / allein das er  
 noch seine Mutter / und seine lieben Jünger / da  
 schreiet er nun gang und gar von der Welt / und gibt  
 seine Mutter auch hinweg / und sein in liebsten Jün-  
 ger / der ihm auf der Welt lag im Abendmahl.  
 Solcher ist ein grosser Schmeiß / wenn einer also  
 dahin scheidet / und sich weder Mutter noch Jünger /  
 noch etwas anders mehr auf Erden annehmen wil.  
 2. er liebe HERR muß nicht quits von der Welt hal-  
 ten / das er ihr so gar Vater gibt. Zur Mutter  
 spricht er: Weib / siehe / das ist dein Son / zum Jün-  
 ger spricht er: Siehe / das ist deine Mutter / und von  
 Stund an nahm sie der Jünger zu sich. Das ist so  
 viel gesagt / der Jünger Johannes nahm die Mut-  
 ter Iesu an / als seine eigene Mutter / nahm sie in  
 sein Haus / pflegte und warcte ihr / verforget sie / daß  
 sie hatte / daß sie dieiden wüßte / all eine verlassene  
 Wittwe / die nun auch ihres einzigen Sont dena lobt  
 war.)

v. 28. Darnach (nach dem eine grosse  
 Finsterniß erstanden war / von sechs biß zu  
 neunten / Matth. XXVII. 45. Marc. XV. 33.  
 Luc. XXIII. 44. 45.) als Iesus wußte / daß  
 schon alles vollbracht war / daß die Jüdt  
 erfület würde / spricht er: Mich dürstet.

v. 29. Da stund ein Weib mit  
 Esig. Sie aber fülleten ein Schwam-  
 mit Esig / und legten ihn umb einen  
 Ipfen / und hielten es ihm dar zum  
 Wunde.

v. 30. Da nun Iesus den Esig  
 genommen hatte / sprach er: Es ist voll-  
 bracht. Und (nach dem er seinen letzten Seuff-  
 zer verrichtet hatte / Vater / in deine Hände be-  
 fehl ich dir meinen Geist.) niact das  
 Haupt / und verschied. (Luc. XXIII. 46.  
 Matth. XXVII. 50. Marc. XV. 37. Hr. Luth.  
 Alhe stehen die Evangelisten hoch an / daß  
 „ unkr lieber HERR Iesus Christus am  
 „ Creuz ist verriporet / verriporet / und geschmä-  
 „ het

Fragment 19. rozdziału Ewangelii według św. Jana (J 19,23–30)  
 z Biblii Caloviusa wraz z komentarzami.

Źródło: R. A. Leaver, *J.S. Bach and Scripture: Glosses from the Calov Bible Commentary*, St. Louis 1985.

19 her worden / und machen ein grösser leiden  
 20 draus / denn aus seiner leiblichen Marter ;  
 21 Denn sie stehen herein / alle lästerung und  
 22 Schmach / daß die / so für ihn gegangen sind /  
 23 ihn gelästert haben / und ihre Köpffe ge-  
 24 schüttelt / und gesagt : Bist du Gottes Son-  
 25 so steig herab vom Creuz. Die Hohen-  
 26 Priester / Schriftgelehrten und Ertzei-  
 27 haben ihn verspottet / und gesagt : Andern hat  
 28 er geholffen / und kan ihm selber nicht helfen.  
 29 Auch die Mörder / die mit ihm sind gecreuzi-  
 30 get worden / haben ihn geschmähet. Es ist  
 31 dem lieben HErrn Christo in seinem Leiden  
 32 gangen / wie das gemeine Sprüchwort lau-  
 33 tet : Wer den Schaden hat / darff für das  
 34 Gespötte nicht sorgen. Alles was Christus  
 35 hat / reber und thut / muß her halten / auch  
 36 sein Gebet / da er ruffet : Eli / Eli / lama Sa-  
 37 bathani / mein Gott / mein Gott / warum  
 38 hastu mich verlassen ? kan nicht bleiben un-  
 39 verhönet / und unverkehret. In solcher Ver-  
 40 spottung gehöret auch / daß sie ihm Eßig zu  
 41 trincken geben in seinem grossen Durst / wie  
 42 die Schrift lang zuvor gemelaget hat. Sie  
 43 hatten ein Gefäß mit Eßig / und seinen wil-  
 44 len hinaus getraagen / auf daß sie ihn draus  
 45 trändten ; Den andern Scherhern haben sie  
 46 guten Wein zu trincken gegeben / Christum  
 47 aber trändten sie mit Eßig / und spotteten sein  
 48 dazu höhnisch / ja es düstet ihn / gebet ihm doch  
 49 zu trincken. Denn die achters also zu / daß  
 50 niemand auf Erden so böse ist / als Christus /  
 51 er muß der arge seyn : He siehet man kei-  
 52 nen Scherher mehr / sondern aller Augen und  
 53 affrige Pfeile gehen auf Christum. Daß  
 54 aber der HErr verscheidet mit dem Wort /  
 55 es ist vollbracht / damit deutet er / daß alle  
 56 Schrift erfüllet sey / als wolt er sagen :  
 57 Welt / Teuffel / haben an mir gethan / so viel  
 58 sie vermocht haben / so hab ich auch gelitten /  
 59 so viel zur Erlösung der Menschen von-  
 60 nöthen / und in der Schrift durch die Pro-  
 61 pheten gemelaget und ver kündiget ist. Dar-  
 62 umb ist alles erfüllet und vollbracht / solches  
 63 sollen wir wol mercken / daß Christus leiden  
 64 der Schrift Erfüllung / und der Erlösung  
 65 des Menschlichen Veschlechts Vollbringung  
 66 ist. Es ist vollbracht / Gottes Lamm ist für  
 67 der Welt Sünde geschlachtet und ge-  
 68 opffert. Der rechte Hohepriester hat sein  
 69 Opffer vollendet / Gottes Son hat sein Leib  
 70 und Leben zur Bezahlung für die Sünde / da-  
 71 hin gegeben und aufgeopffert / die Sünde ist  
 72 getilget / Gottes Zorn versühnet / der Tod  
 73 überwunden / das Himmelreich erworben /  
 74 und der Himmel aufgeschlossen. Es ist alles  
 75 erfüllet und vollendet / und darff niemand  
 76 disputiren / als sen noch etwas dahin zu  
 77 erfüllen und zu vollbringen.

### Der Dritte Theil.

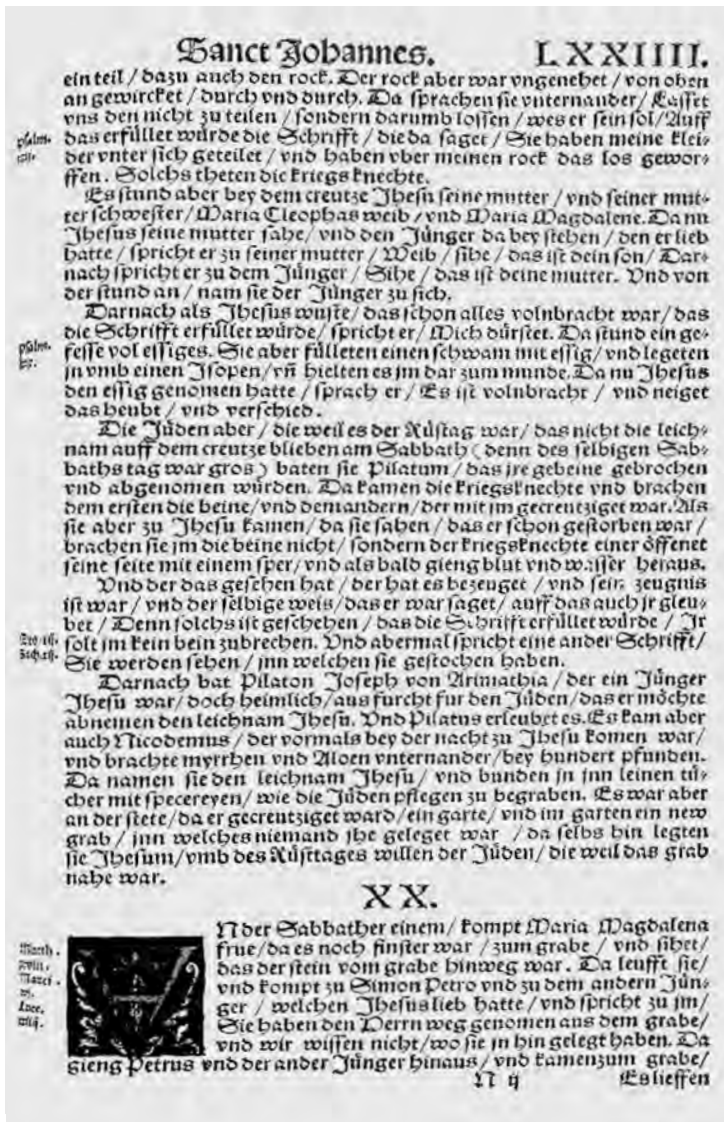
Wie den Scherhern / nicht aber  
 Jesu die Bein gebrochen / sondern die  
 Seite eröffnet sey / daraus Blut  
 und Wasser geflossen / und von  
 seinem Begräbniß.

v. 31. Die Jüden aber / dieweil es  
 der Rißtag war / daß nicht die Leich-  
 nam am Creuz blieben / den Sab-  
 bath über / (den der selbigen Sabbath-  
 Tag war groß /) baten sie Pilatum /  
 daß ihre Gebene geber- hen / und sie  
 abgenommen würden.

v. 32. Da kamen die Kriegs-Knecht-  
 re / und brachen dem ersten die Beine /  
 und dem andern / der mit ihm ge-  
 kreuziget war. (Auf Christi Tod folgte das Weg-  
 hantzen des Tempels Zerbrechung Matth. XXV:  
 71. Marc. XV. 38. Luc. XXIII. 45. Ein Erdbet-  
 Matth. XXVII. 52. Eröffnung der Gräber v. 29  
 und Ausgehung erlicher / die begraben waren /  
 v. 53. Bekehrung des Hauptmanns unter  
 Creuz / v. 54. Marc. XV. 39. Luc. XXIII. 47.  
 anderer / die an die Brust geschlagen / Luc. XXIII.  
 48. Die Weiber von ferne gestanden / Luc. XXIII.  
 49. Herr Luth. Von den Jüden war die Weis-  
 und Barmhertzigkeit / ja nicht allein Barmhertzig-  
 sondern auch Gottes Gebot / daß der gecreuzi-  
 gten ober gehendsten todte Leichnam am  
 Creuz nicht hengen / noch un begraben blei-  
 ben / biß zu Niedergang der Sonnen / auß daß  
 die Erde nicht verunreiniget noch verflucht  
 würde. Denn also stehet geschrieben im  
 1. Buch Mosi / Mosam XXI. Wenn jemand eine  
 Sünde gethan hat / die des Todes würdig ist /  
 und wird also gerödt / daß man ihn an ein Holz  
 henger / so sol sein Leichnam nicht über Nacht  
 an dem Holz bleiben / sondern solt ihn des selb-  
 igen Tags begraben. Denn ein gehendster  
 ist verflucht bey Gott / auf daß du dein Land  
 nicht verunreinigst / das die der HErr X<sup>us</sup> dem  
 Gott gleich zum Erbe. Woer das vor auch  
 vonnöthen / daß die Leichnam der gecreuzi-  
 gten oder Schändten / vom Creuz abgenom-  
 men würden für dem hohen Sabbath / auf  
 daß sie nicht un begraben blieben / denn der  
 Sabbath übertraff alle andere Feste / weil er  
 in den Jüden Geboten worden war / darumb  
 eilten die Jüden / daß sie die Leichnam von  
 Creuzen abnehmen möchten / ehe dem der  
 große hohe Sabbath anfang / welcher dar-  
 948

Ciąg dalszy komentarza do 19. rozdziału Ewangelii według św. Jana  
 z Biblii Caloviusa; widoczne podkreślenia tekstu dokonane przez Bacha.

Źródło: R. A. Leaver, *J.S. Bach and Scripture: Glosses from the Calov Bible Commentary*, St. Louis 1985.



Fragment 19. rozdziału Ewangelii według św. Jana (J 19,23–42) z pierwszego kompletnego wydania Biblii M. Lutra z 1534 roku.

Źródło: *Biblia/ das ist/ die gantze Heilige Schrift Deusch*, tłum. M. Luter, Wittemberg 1534, wydanie faksymilowe, t. II, Köln 2002.



Fragment 19. rozdziału Ewangelii według św. Jana (J 19,20–41)  
z Biblii Gdańskiej (1726).

Źródło: zdjęcie Biblii pochodzi z egzemplarza należącego do Biblioteki Naukowej Księży Jezuitów w Krakowie, sygnatura 221200: *Biblia Sacra, To iest: Wszystkie Księgi Staroego i Nowego Przymierza; z Żydowskiego i Greckiego Języka na Polski pilnie i wiernie przetłumaczone, a teraz podług Edycyi Gdańskiej Roku 1632, przedrukowane*, Hala Magdeburgska 1726.



Strona tytułowa pasyjnego libretta B.H. Brockesa *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* z 1712 roku.

Źródło: manuskrypt w Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, sygnatura MS 369/3 (Keiser, *Brockes-Passion*, 1712).

Hierauf rief JESUS laut mit ganzer Macht:  
Es ist vollbracht!

**TERZETTO.**

**Gläubige Seelen.** **D**onner- Wort! O schrecklich Schreyen!  
O Ihon den Tod und Hölle scheuen!  
Der ihre Macht zu Schanden macht.  
O Schall! Der Stein und Felsen theilet/  
Wofür der Teuffel bebzt und heulet/  
Wofür der düstre Abgrund kracht!  
Es ist vollbracht!

**2.**  
O Seeligß Wort! O heilsam Schreyen!  
Nun darffst du Sünder nicht mehr scheuen  
Des Teuffels und der Höllen-Macht.  
O Schall! Der unsern Schaden heilet/  
Der uns die Seeligkeit ertheilet/  
Die Gott uns längst hat zgedacht!  
Es ist vollbracht!

**Evangelist.** O selig wer dich glaubt!  
Drauf neiget Er Sein Haupt.

**ARIA à 2. Mit einer Gläubigen Seele.**

**Tochter Zion.** **S**ind meiner Seelen tieffe Wunden  
Durch Deine Wunden nun verbunden?  
Kan ich durch Deine Quaal und Sterben  
Nunmehr das Paradies ererben?  
Ist aller Welt Erlösung nah?  
**Gläubige Seele** Dich sind der Tochter Zion Fragen;  
Weil JESUS nun nichts kan für Schmerkten sagen/  
So neiget Er Sein Haupt / und windet: Ja!  
**Tochter Zion.** O Großmuth! O erbarmendes Gemüht!

End

Tercet z libretta pasyjnego Brockesa, w miejscu którego w *Pasji według św. Jana* J.S. Bacha znajduje się aria *Es ist vollbracht*.

Źródło: manuskrypt w Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, sygnatura MS 369/3  
(Keiser, *Brockes-Passion*, 1712).

## Materiały nutowe:

Poniżej znajdują się analizowane w książce trzy fragmenty *Pasji według św. Jana* J.S. Bacha pochodzące z manuskryptu z 1739 roku przechowywanego w Staatsbibliothek zu Berlin PK, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, sygnatura Mus. ms. Bach P 28: 1) chór *Lasset uns den nicht zerteilen* (nr 54), s. 65–67; 2) recytatyw *Und von Stund an nahm sie der Jünger* (nr 57), s. 69; 3) aria *Es ist vollbracht* (nr 58), s. 69–72. Dla lepszej orientacji w tekście wprowadzona została numeracja taktów.





This image displays a page of handwritten musical notation for Johann Sebastian Bach's "The Passion According to St. John". The page is divided into four systems of staves, each with a number in the left margin: 44, 49, 54, and 67. Each system contains multiple staves, likely representing different instruments or voices. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The handwriting is in black ink on aged paper. The system numbered 67 at the bottom right of the page ends with a large, stylized number "67" written in the margin.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music and lyrics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in a cursive script, likely German or Italian. The score is divided into sections by measure numbers 4, 7, 10, and 13. The music is written in a style characteristic of the 18th or 19th century. The paper shows signs of age, including discoloration and some wear.

4  
7  
10  
13

Alto

69.

10

13

16

19

20

*forte* *piano* *forte* *piano* *forte*

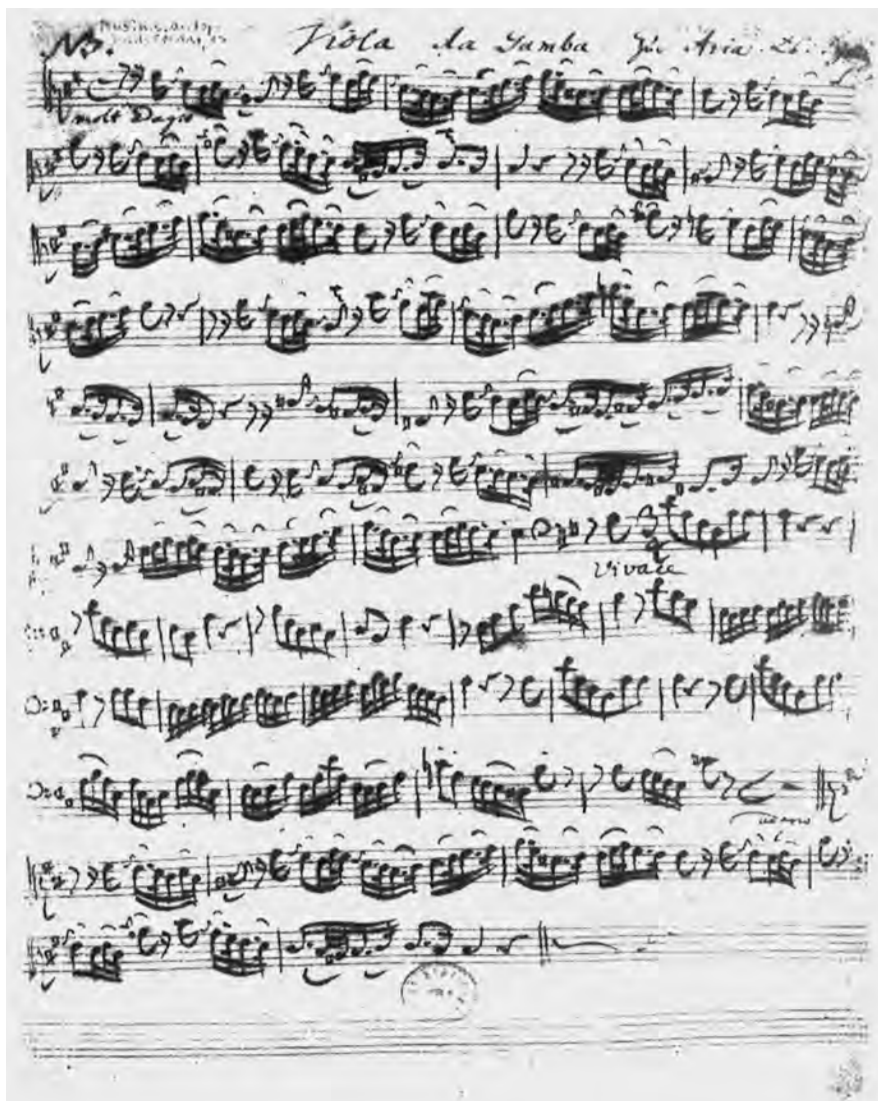
70.

Detailed description: This image shows a page of handwritten musical notation for Johann Sebastian Bach's 'The Passion According to St. John'. The page is numbered 70 at the bottom left. It features five systems of music, each starting with a measure number in a small box: 10, 13, 16, 19, and 20. The notation includes vocal lines with lyrics and keyboard accompaniment. Performance markings such as 'forte', 'piano', and 'rit.' are visible. The handwriting is in dark ink on aged paper.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music. The score includes several measures, with specific measures numbered 26, 31, and 36. The notation is dense, with many notes and rests. Dynamic markings are present, including "piano", "forte", and "forte più". A section of the score is labeled "Saba." in the lower right quadrant. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly uneven texture. A large handwritten number "71" is visible in the bottom right corner of the page.

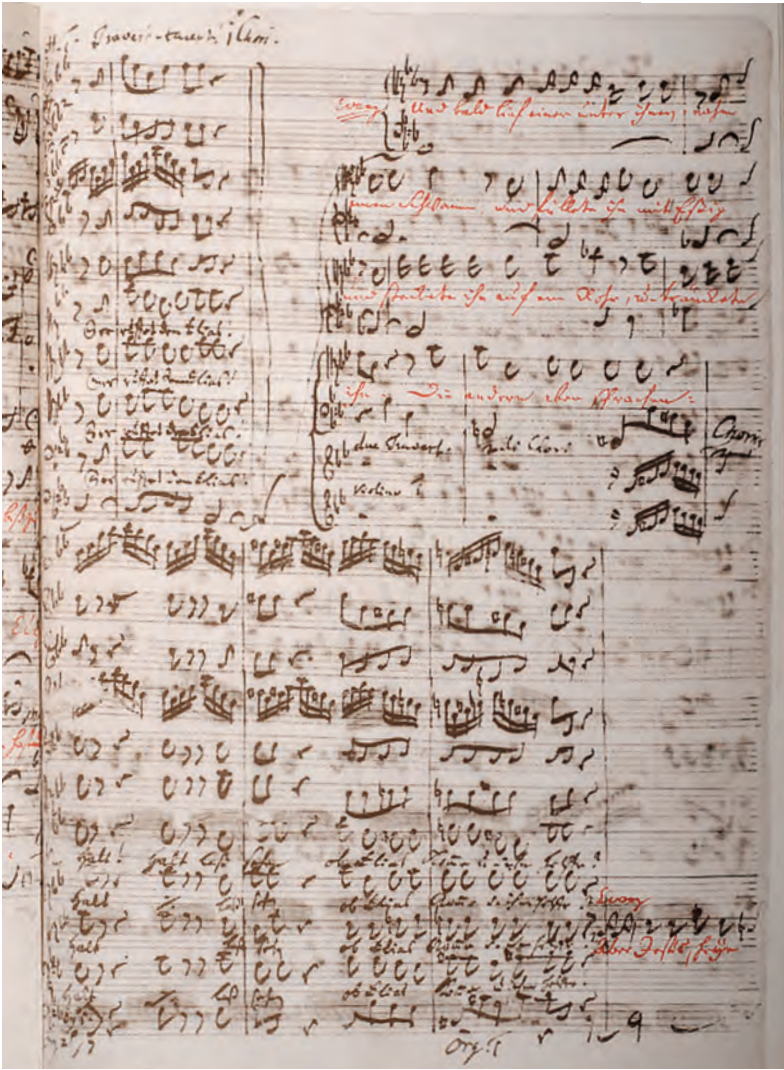






Partia wioli da gamba solo z arii *Es ist vollbracht*.

Źródło: manuskrypt w Staatsbibliothek zu Berlin PK, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv,  
sygnatura: Mus. ms. Bach St 111.



Fragment partytury *Pasji według św. Mateusza* J.S. Bacha obejmujący chwilę śmierci Chrystusa (Mt 27,48–52). Tekst pochodzący wprost z Biblii zapisany został przez kompozytora czerwonym atramentem. Przedstawiony rękopis pochodzi z lat trzydziestych XVIII wieku. Niektórzy badacze uznają go za przykład najpiękniej napisanej autograficznej partytury Bacha<sup>4</sup>.

Źródło: manuskrypt w Staatsbibliothek zu Berlin PK, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, sygnatura: Mus. ms. Bach P 25.

<sup>4</sup> Por. E. Zavorský, *J.S. Bach*, tłum. M. Erhardt-Gronowska, Kraków 1985, s. 306. Rękopis ten został opublikowany w wersji faksymilowej: J.S. Bach, *Matthäus-Passion* BWV 244. *Faksimile nach dem Autograph aus dem Bestand der Deutschen Staatsbibliothek Berlin*, Leipzig 1974.

The image shows a page of handwritten musical notation for the Passion according to St. John by J.S. Bach. The score is written in black ink on aged paper and includes several systems of music. The top system begins with the title "Choral" and the lyrics "Ihr werdet mich nicht empfangen". The notation includes vocal lines with lyrics and instrumental parts. The middle section is marked "Evangelium" and contains the text "Und siehe da, von Nazareth im Himmel kam ein Engel des Herrn". The bottom section features a more complex instrumental texture with the lyrics "Ihr werdet mich nicht empfangen, und siehe da, von Nazareth im Himmel kam ein Engel des Herrn". The handwriting is clear and legible, with some red ink used for certain markings or corrections.

# Indeks osób

- Abraham Johann August** 29  
Adami Johann Christian – bibl. Bacha 261  
Ahle Georg Johann 51, 52  
Albrici Vincenzo 126  
Ambroży święty 187  
Arndt (Arnd) Johann 66, 69–75, 77–79,  
84, 86, 98, 236, 242, 262  
Arnold Gottfried 69  
Aryston 21  
Arystoteles 19–21, 30, 32, 33, 44  
Asafew Borys 86  
Asselin Pierre-Yves 54  
August III Sas 68, 85  
Augustyn święty 17, 33, 34, 146, 187, 190  
Axmacher Elke 83
- Bach Carl Philipp Emanuel** 30, 105  
Bach Johann Sebastian *passim*  
Bach Wilhelm Friedemann 30  
Baldyga Leonard J. 19, 36  
Balthasar Hans Urs von 81  
Barclay William 152, 154, 155, 189, 191  
Baron Arkadiusz – (tłum.) 25  
Barrett Charles Kingsley 158  
Bartel Dietrich 14, 23, 24, 32, 33, 35, 39,  
40, 43–47, 49–53, 57, 61, 99, 149, 188,  
191, 198, 222, 224–226, 229, 263, 268  
Bartnicki Roman 13, 58, 73, 186, 228  
Bartoś Tadeusz – (tłum.) 147, 191  
Baxter Richard 69  
Bayly Lewis 69  
Bazyli Wielki 221  
Bäumer Remigius 67  
Bednarczyk Grzegorz 152, 189  
Bednarek Henryk 89, 129  
Bednarski Feliks Wojciech – (tłum.) 34  
Bell Clara – (tłum. na j. angielski) 151  
Benary Peter 191
- Bengel Johann Albrecht 69  
Bernard z Clairvaux 70  
Bernhard Christoph 43, 51, 52, 126, 188  
Bernstein Walter Heinz 124, 128  
Białostocki Jan 18  
Bieńkowski Ludomir 66, 76, 92, 98  
Blume Friedrich 61, 91, 118  
Bolewski Jacek 7, 25  
Bontempi Giovanni Andrea 126  
Bossuet Jacques-Bénigne 17  
Boyd Malcolm 100  
Brecht Martin 71, 74, 83  
Breig Werner 104  
Bristiger Michał 38, 231  
Brockes Barthold Heinrich 8, 12, 36, 65,  
82, 84, 93, 94, 98, 101, 116–118,  
210–216, 236, 242, 278, 279  
Brovetto Constanż 69  
Brożek Mieczysław 17, 19, 22, 23, 28, 129  
Brzegowy Tadeusz 13, 58, 73, 186, 228  
Buelow Georg J. 44, 51  
Bukofzer Manfred 51, 63, 92, 94, 101, 103  
Bultmann Rudolf 143, 186  
Bunners Christian 79, 82–84  
Burmeister Joachim 49–51, 188, 194, 224,  
225  
Buzek Andrzej 68, 74–77, 82  
Bünting Heinrich – bibl. Bacha 261
- Caccini Giulio** 124  
Calov zob. Calovius Abraham  
Calovius Abraham 10, 12–14, 63–68, 75,  
86, 107, 114, 135, 136, 139–143, 146,  
167, 169, 183–185, 196, 214, 220,  
227, 233, 236, 242, 261, 271, 272, 274,  
275  
Calvisius Seth 62  
Carissimi Giacomo 126

- Casper Jost S. 71  
 Cavalli Francesco 126  
 Chafe Eric 8  
 Chailley Jacques 40–42, 135, 149, 162, 206, 226, 230, 231  
 Charpentier Marc-Antoine 208, 227  
 Chelmski Zygmunt 81  
 Chemnitz Christian – bibl. Bacha 261  
 Chmaj Ludwik - (tłum.) 35  
 Chmiel Jerzy 25, 26  
 Chodkowski Andrzej 88, 129, 177  
 Chomiński Józef 88, 90–92, 129, 168, 169  
 Chrostowski Waldemar 142, 154  
 Chryzyp 21  
 Cicero Marcus Tullius 18, 20, 21, 23, 97  
 Ciechanowska Zofia 94  
 Cirlot Juan Eduardo 58, 168  
 Colacrai Angelo 145, 146  
 Couperin François 223  
 Crist Stephan A. 207  
 Cross Frank L. 76  
 Cyceron zob. Cicero Marcus Tullius  
 Cyryl Aleksandryjski 186  
 Cytowska Maria 20–22, 44, 45  
 Czajka Magdalena – (tłum.) 30, 59, 97, 214  
 Czajkowski Michał 146  
 Czembor Henryk 66, 68, 69  
 Czerwińska Ewa 76
- Dahlhaus Carl** 58  
 Daniluk Mirosław 116, 163  
 Dąbrowski Eugeniusz 136  
 Dehn Siegfried Wilhelm 105  
 Delumeau Jean 69, 73–76, 80, 85, 142  
 Demostenes 21  
 Dervient Eduard 102  
 Descartes René 35, 36, 55  
 Dmytrzak Lucjan 132  
 Dobrzańska-Fabiańska Zofia 92  
 Dobrzelecka Ewa – (tłum.) 69  
 Dobrzyński Magdalena – (tłum.) 25  
 Doles Johann Friedrich 62  
 Dressler Gallus 47  
 Drewniak Janusz 90  
 Duchniewski Jerzy 116, 163  
 Durskin Michail S. 104  
 Dürr Alfred 103, 105, 116, 160, 210, 216  
 Dymny Władysław 157  
 Dzidek Tadeusz 7, 238, 244, 245  
 Dziebowska Elżbieta 36, 61, 63, 92, 151, 216
- Eberhardt Carl** – red. Peters part. 163  
 Eggebrecht Hans Heinrich 38, 51, 58  
 Elvers Rudolf 104  
 Emans Reinmar 108, 109  
 Emery Walter 105, 222  
 Empedokles 19  
 Epifaniusz 221  
 Erazm z Rotterdamu 27  
 Erhardt-Gronowska Maria – (tłum.) 56, 78, 105, 130, 218, 289  
 Eudoros 21
- Fasch Carl Friedrich Christian** 94  
 Ferrario Fulvio 69  
 Fetti Domenico 78  
 Fickler Johann Baptist – bibl. Bacha 261  
 Figulus Wolfgang 62  
 Finscher Ludwig 30, 84, 104, 123, 124, 189  
 Fischer Kurt von 88, 90–92, 128, 197  
 Fisiak Jacek 19, 36  
 Fitzmyer Joseph A. 25, 26  
 Fock Gustav 30  
 Forkel Johann Nikolaus 30, 51, 53  
 Forstner Dorothea 58  
 Francke August Hermann 69, 70, 76, 77, 82, 236, 242, 262  
 Frescobaldi Girolamo 124  
 Friedenthal Richard 27  
 Froben Johann – bibl. Bacha 261  
 Fuller-Maitland John Alexander – (tłum. na j. angielski) 151
- Gadacz Tadeusz** 74, 87, 90  
 Gall Stanisław 81  
 Gardiner John Eliot 8, 14, 80, 103, 211, 231  
 Gardocka Helena – (tłum.) 79  
 Gautier Jerzy 81  
 Geck Martin 84, 100, 208, 224  
 Geier Martin – bibl. Bacha 261  
 Gerber Christiana G. 101, 102  
 Gerhard Johann 66, 70, 98, 262  
 Gerhardt Paul 69, 79  
 Gesner Johann Matthias 28, 29  
 Gigilewicz Edward 63, 89, 146  
 Glareanus Heinrich 34  
 Glöckner Andreas 63, 99, 100  
 Głowiński Michał 79  
 Gorgiasz 19–21  
 Gorzkowski Albert – (tłum.) 14, 21, 87, 157, 222  
 Gostyńska Dorota 18

- Gottsched Johann Christoph 23, 24, 29, 52  
 Graun Carl Heinrich 128  
 Großgebauer Theophil 79  
 Gryglewicz Feliks 65, 66, 70, 92, 94, 146, 157  
 Grzegorz z Nazjanzu 187  
 Grzesiak Kazimierz 19, 36  
 Gustaw Romuald 136  
 Guyon Madame 69
- Harasimowicz Jan** 77, 78  
 Harnoncourt Nikolaus 30, 31, 38, 46, 47, 59, 97, 214, 218  
 Harper John 89  
 Harrer Johann Gottlob 62  
 Hass Karol 68, 75  
 Händel Georg Friedrich 84, 94, 98  
 Heinichen Johann Dawid 36  
 Hemperek Piotr 76, 98  
 Herberger Valerius 84  
 Herbst Johann Andreas 40  
 Hergesel Tomasz 147, 148  
 Heunisch Caspar – bibl. Bacha 261  
 Hiemke Sven 108, 109  
 Hieronim święty 187  
 Hiller Johann Adam 62  
 Hindermann Walter F. 31  
 Hintz Marcin 74, 76  
 Hipokrates 33  
 Hławiczka Karol 92  
 Horn Paul – wyciąg fortepianowy 162  
 Höfer Josef 67  
 Hunnius Nikolaus – bibl. Bacha 262  
 Hütter Leonhard 66–68, 86
- Irwin Joyce L.** 236, 242  
 Iwazkiewicz Jarosław 81, 82, 86  
 Izokrates 21
- Jałbrzykowski Roman** 81  
 Jan Chryzostom 186  
 Jan Szkot Eriugena 158  
 Jan święty *passim*  
 Jankowski Augustyn 26, 186, 194  
 Janovka Tomáš Baltazar 51, 188  
 Janowski Paweł 146, 159  
 Jarzębska Alicja 151  
 Jasiński Tomasz 39, 45, 51, 53, 193  
 Jelicz Antonina 141  
 Josephus Flavius – bibl. Bacha 261  
 Jung Martin H. 98
- Kalinkowski Stanisław** 158  
 Kalwin 187  
 Kamiński Stanisław 76, 98  
 Kamykowski Łukasz 87, 157, 238, 244  
 Kania Ireneusz – (tłum.) 58, 168  
 Kania Wojciech 146, 190  
 Kartezjusz zob. Descartes René  
 Keiser Reinhard 94, 278, 279  
 Keller Hermann 193  
 Kędziora Alicja 45  
 Kijewska Agnieszka 158  
 Kircher Athanasius 36, 51, 52, 188  
 Kirkendale Ursula 31  
 Kirnberger Johann Philipp 56, 57  
 Kirste Reinhard 66, 67  
 Kisiel Anna 32, 33, 35–40, 42, 43, 48, 55, 56, 88–90, 93, 97, 100–102, 116, 117, 149, 188, 222  
 Kling Franz – bibl. Bacha 262  
 Kłoczowski Jan Maria – (tłum.) 69, 142  
 Knüpfner Sebastian 62  
 Konopka Karol 70, 72  
 Koraks 19  
 Korolko Mirosław 21  
 Kościuk Zbigniew – (tłum.) 147  
 Kowalik Krzysztof 72, 159  
 Kowalska Małgorzata – (tłum.) 89  
 Koza Stanisław Józef 27, 63, 69  
 Kreyssig Peter 160  
 Krolikowski Peter 137  
 Krones Hartmut 30, 46, 124, 189, 194  
 Krzyszpień Jerzy 140  
 Krzyżanowski Julian 25  
 Kubiak Zygmunt – (tłum.) 33  
 Kuhnau Johann 62  
 Kumaniecki Kazimierz 20  
 Kuran Magdalena 27  
 Kurecka Maria – (tłum.) 29, 79, 103, 183, 229  
 Kwintylijan zob. Quintilianus Marcus Fabius
- Lachowska Dorota** – (tłum.) 58  
 Lange Ulrich 62  
 Lausberg Heinrich 14, 21, 22, 222  
 Leade Jane Ward 69  
 Leaver Robin A. 14, 27, 64–66, 70, 71, 83, 86, 261, 271, 272, 274, 275  
 Lehmann Hartmut 77  
 Leibniz Gottfried Wilhelm 64  
 Léon-Dufour Xavier 159  
 Lichański Jakub Z. 19–21, 23, 25, 26

- Lindberg Carter 69  
 Lipka Francis 17  
 Lisecki Wiesław 38, 88, 90–92, 192  
 Little Stephen 79, 80  
 Livingstone Elizabeth A. 76  
 Loewenich Walther von 164  
 Longman III Tremper 147, 148, 152  
 Ludwik XIII 18  
 Ludwik XIV 17  
 Luter (Luther) Martin 12, 27, 61–65, 67, 72, 76, 92, 98, 107, 118, 136, 139, 140–143, 146, 152, 154, 157–159, 164, 167, 169, 183–185, 188, 211, 214, 220, 227, 233, 236, 242, 244, 261, 262, 273, 276
- Łukasz święty** 88, 92, 100, 102  
 Łukasz Romuald 65, 66, 92, 94, 157  
 Łydka Władysław 72, 157
- Maciuszko Janusz T.** 69, 75  
 Maculewicz Piotr 63  
 Malina János 94, 211  
 Marais Marin 208  
 Marek święty 88, 99, 100, 102, 114  
 Marniok Andrzej 72, 159  
 Marx Adolf Bernhard 102  
 Mateusz święty 32, 37, 40–42, 55, 66, 83, 85, 88, 89, 92, 99–102, 105–107, 111, 114, 116, 117, 149, 160, 168, 188, 197, 200, 222, 289  
 Mather Cotton 69  
 Mattheson Johann 14, 36–38, 46–48, 51, 54, 94, 98, 103, 123, 126, 127, 132, 134, 161, 167, 168, 187, 188, 192, 198, 199, 211, 227, 230, 235, 241, 242  
 Matwiejczuk Katarzyna – (tłum.) 8, 80, 103, 200  
 Melamed Daniel R. 109  
 Melancton Philipp 27  
 Melchert Hermann 161  
 Mendel Arthur 105, 108, 118, 131, 135, 175, 205, 213  
 Mendelssohn-Bartholdy Felix 102  
 Meyer Dietrich 73  
 Meyfart Johann Matthäus – bibl. Bacha 261  
 Mezzadri Luigi 69  
 Mędała Stanisław 13, 58, 73, 186, 187  
 Mianowski Jarosław 53, 128, 208, 227  
 Michael Tobias 62  
 Mieszkowski Tadeusz 69, 79,
- Migut Bogusław 146  
 Milerski Bogusław 74, 87, 90  
 Miłosz Czesław 7, 185  
 Misiurek Jerzy 76, 77  
 Monteverdi Claudio 126  
 Moss Ann 24  
 Möller Anton 78  
 Mrozek Andrzej 221  
 Müller Heinrich 70, 79, 83, 86, 261, 262  
 Müller Johannes – bibl. Bacha 261, 262  
 Mysłicki Ignacy – (tłum.) 17
- Nahajowski Marek** – (tłum.) 47  
 Napiórkowski Andrzej 65, 77, 238, 244  
 Napiórkowski Stanisław 98  
 Neumann Frederick 222  
 Neumeister Erdmann 70, 198, 262  
 Niemczyk Wiktor – (tłum.) 27, 72, 142  
 Nossol Alfons 65  
 Nowodworski Michał 68  
 Nucius Johann 39, 40, 51, 188
- Obniska Ewa** 86, 101, 168  
 Oetinger Friedrich Christoph 69  
 Okopień-Sławińska Aleksandra 39  
 Okure Teresa 89, 129, 148, 160  
 Olearius Johann – bibl. Bacha 261  
 Orygenes 145, 158, 159  
 Orzechowski Emil 45  
 Otto Valentin 62
- Pachciarek Paweł** 58, 69  
 Paciorek Antoni 13, 58, 73, 129, 148, 152, 157, 186, 228  
 Paczkowski Szymon 32–34, 36, 55, 228, 229  
 Panuś Kazimierz 87, 157  
 Paprocki Henryk 65  
 Parchem Marek 228  
 Paweł święty 26, 72, 148  
 Peri Jacopo 128  
 Perkins William 69  
 Pesch Otto Hermann 72, 159, 164  
 Peters Christian 73  
 Petersen Johanna Eleonora 69  
 Petzoldt Martin 67, 124  
 Pfeiffer August – bibl. Bacha 261, 262  
 Picander – pseudonim Christiana Friedricha Henriciego 101  
 Piotr z Aleksandrii 221  
 Piotrowski Eligiusz – (tłum.) 81

- Piszczek Zdzisław 28  
 Platajs Małgorzata – (tłum.) 65, 73  
 Platen Emil 97  
 Platon 19, 33  
 Plinta Piotr 61, 63, 118  
 Pocij Bohdan 82, 94, 118, 128, 176, 199  
 Podbielski Henryk – (tłum.) 20  
 Polony Leszek 88  
 Postel Christian Heinrich 84, 118, 210,  
 214, 217, 218, 236, 242  
 Poussin Nicolas 18  
 Poźniak Piotr 61  
 Prautzsch Ludwig 58, 59, 230  
 Prinz Ulrich 28, 98, 106, 160, 207  
 Prinz Wolfgang Caspar 51  
 Przybylska Renata 23  
 Przyczyna Wiesław 23
- Quantz Johann Joachim** 47  
 Quenstedt Johannes Andreas 65  
 Quintilianus Marcus Fabius 17–24, 27–29,  
 31, 34, 44, 45, 49, 97, 129
- Rahner Karl** 67  
 Rambach Johann Jacob 70, 262  
 Rameau Jean-Philippe 151, 208, 227  
 Reginek Antoni 89, 91, 93  
 Rhau Georg 61–63  
 Ricca Paolo 69  
 Rifkin Joshua 11  
 Ritter Christian 216, 217  
 Rivera Benito V. – (tłum. na j. ang.) 49, 224  
 Robak Radosław – (tłum.) 25  
 Roehrig Helmut J. 105  
 Romaniuk Kazimierz 26, 159, 194  
 Rossi Luigi 126  
 Rousseau Jean-Jacques 124, 125, 133  
 Rovetta Giovanni 126  
 Rösler Gustav – red. Peters part. 163  
 Rupert z Deutz 186  
 Ryken Leland 147, 148, 152
- Sadie Stanley** 44, 105, 222  
 Sarbiewski Maciej Kazimierz 25, 150  
 Sawa Robert 21, 27  
 Scheibe Johann Adolf 51, 52, 123  
 Scheibel Gottfried E. 99  
 Scheibler Christoph – bibl. Bacha 261  
 Schein Johann Hermann 62  
 Schelle Johann 62  
 Schmieder Wolfgang 9, 11, 104, 110, 214
- Schneider Hans 73  
 Schnelle Udo 148, 152, 158, 187  
 Scholz Gottfried 97, 100, 222, 224  
 Schubart Christian Friedrich Daniel 31, 135  
 Schulenberg David 222  
 Schulz Siegfried 144, 200  
 Schulze Hans-Joachim 11, 104  
 Schweitzer Albert 14, 29, 30, 39–42, 51, 79,  
 81, 82, 85, 103, 183, 229  
 Seweryniak Henryk 7  
 Sierakowski Wacław 124, 129  
 Sikora Piotr 238, 244, 245  
 Skimina Stanisław 25, 150  
 Skowron Zbigniew 125, 133  
 Skrukwa Marek 45, 87, 93, 157, 159  
 Skwara Marek 24  
 Skwara Marta – (tłum.) 24  
 Sławiński Janusz 39, 79  
 Smend Friedrich 216, 217  
 Sokrates 22  
 Speer Daniel 40  
 Spener Philipp Jacob 64, 65, 69, 70, 73,  
 74–76, 79–81, 236, 242, 262  
 Spiess Meinrad 51  
 Spinoza Baruch de 17  
 Spitta Philipp 82, 151  
 Stachowiak Lech 26, 116, 163, 186, 194  
 Staszewski Jacek 68, 85  
 Stawecka Krystyna – (tłum.) 25  
 Steiger Johann Anselm 98  
 Steiger Lothar 97  
 Steiger Renate 97  
 Steimer Bruno 73  
 Steinitz Paul 89  
 Stenger Nicolaus – bibl. Bacha 262  
 Stern David H. 185  
 Stölzel Gottfried Heinrich 94  
 Sträter Udo 73  
 Strohm Reinhard 123  
 Sturm Johannes 27  
 Sułowski Zygmunt 65, 70, 94, 157  
 Susenbrotus Johannes 23, 24  
 Szafrąński Tadeusz 76  
 Szczepanowicz Barbara 221  
 Szelest Hanna 20–22, 44, 45  
 Szlagowska Danuta 32, 35, 36, 63  
 Szoldrski Władysław – (tłum.) 146, 190  
 Szostek Andrzej 21, 146  
 Szweykowska Anna – (tłum.) 52, 128  
 Szymańska Kamila 74  
 Szymik Jerzy 7

- Świdarska Barbara** – (tłum.) 29, 62, 96, 199  
**Tarnogórski Czesław** 27  
 Tatarkiewicz Władysław 33  
 Tauler Johannes 70, 261  
 Telemann Georg Philipp 98, 123, 128, 161  
 Tenaglia Antonio Francesco 126  
 Teodektes 17, 21  
 Teodoros z Gadar 21  
 Teofilakt 186  
 Teofrast 19, 20  
 Teresa Wielka święta 70  
 Tersteegen Gerhard 69  
 Tertulian (Tertullianus Quintus Septimus Florens) 17  
 Thuringus Joachim 51  
 Tolle Heinrich 30  
 Tomasz à Kempis 70  
 Tomasz z Akwinu święty 34, 147, 151, 154, 155, 158, 159, 187, 191  
 Tomaszewski Mieczysław 83, 85, 89, 197, 200  
 Trautmann Christoph 65  
 Turzyński Ryszard 58  
 Tymagenes 22  
**Uglorz Manfred** 27, 136, 211  
 Unger Hans-Heinrich 30, 47–49, 53  
 Urban VIII (papież) 25  
 Urbański Piotr 25  
**Van Heyghen Peter** 28, 29  
 Vogt Mauritius Johann 51, 52, 188, 222  
 Vorigrimler Herbert 69  
 Vossius Gerardus 29, 44  
**Wagner Paul** – bibl. Bacha 262  
 Wagner Richard 231  
 Wallmann Johannes 64, 70, 71, 76  
 Waloszek Joachim 61, 62  
 Walter Peter 98  
 Walter-Mazur Magdalena 43, 62, 71, 96, 126, 167, 188, 236, 242  
 Walther Elias 51  
 Walther Johann Gottfried 43, 51, 52, 127, 188, 191, 198, 225  
 Waśko Andrzej 7  
 Weise Christian 29, 118, 210,  
 Wells Susan 23  
 Werckmeister Andreas 57, 226  
 Wesley John 69  
 Wesołowski Franciszek 18, 30  
 Wielgus Stanisław 116, 163  
 Wilhoit James C. 147, 148, 152  
 Wilk Piotr 216  
 Wilk Stanisław 27  
 Wilkowska-Chomińska Krystyna 88, 90, 91, 168, 169  
 Wilson-Dickson Andrew 70, 82  
 Wirpsza Witold – (tłum.) 29, 79, 103, 183, 229  
 Wiśniewska Marzena – (tłum.) 70  
 Witkowski Stanisław 187  
 Władysław IV Waza 25  
 Wojak Tadeusz 137  
 Wolff Christian 64  
 Wolff Christoph 11, 29, 31, 62, 79, 84, 96, 97, 98, 100, 102, 104, 105, 116, 199, 217  
 Wollny Peter 12, 36, 106–108, 115, 135, 162, 210, 212, 217, 218  
 Wolniewicz Marian 139  
 Wustmann Gustav 64  
 Wustmann Rudolf 54  
**Zakrzewska Wanda** 58  
 Zarlino Giuseffo 35  
 Zavorský Ernest 14, 56, 78, 85, 105, 130, 218, 289  
 Zelter Carl Friedrich 105  
 Ziemann Eugeniusz 21, 27  
 Zinzendorf Nicholas Ludwig von 69, 78  
 Ziomek Jerzy 19, 20  
 Zuberbier Andrzej 72, 157





**Marek Skrukwa** – adiunkt badawczo-dydaktyczny na Uniwersytecie Ignatianum w Krakowie, teolog, muzyk instrumentalista, badacz historii duchowości katolickiej i protestanckiej oraz semantyki języka muzycznego i pokrewieństwa sztuk, autor artykułów z pogranicza teologii i muzyki. Otrzymał tytuł doktora nauk teologicznych w Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie (obecnie Uniwersytet Papieski Jana Pawła II). Wykładał w Karmelitańskim Instytucie Duchowości „Teresianum” w Krakowie, a obecnie w Karmelitańskim Instytucie Duchowości „Carmelitanum” w Warszawie. Ukończył także dwa kierunki studiów na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Krakowie: kontrabas i violę da gamba. Prowadził zajęcia dydaktyczne w Międzyuczelnianym Instytucie Muzyki Kościelnej (Akademia Muzyczna/Uniwersytet Papieski Jana Pawła II) w Krakowie. Jako muzyk instrumentalista bierze czynny udział w życiu koncertowym. Współpracuje z solistami i zespołami muzyki dawnej, m.in. Camerata Cracovia, The Flowery Plain Baroque Ensemble. Występował podczas Wieczorów Wawelskich, Muzycznych Wieczorów na Salwatorze oraz na festiwalach: Muzyka w Starym Krakowie, Festiwal Muzyki Dawnej w Starym Sączu, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Dawnej im. Mikołaja z Radomia, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Organowej i Kameralnej w Leżajsku, Międzynarodowa Dekada Muzyki Organowej, Chóralnej i Kameralnej w Cieszynie, VII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Organowej i Kameralnej w Giewartowie, Karmelitańskie Spotkania z Muzyką Organową i Kameralną w Krakowie.

ISBN 978-83-7614-609-6



Fundacja  
Ignatianum